

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

NAKAGAMI KENJI :
UN PROJET LITTÉRAIRE ET SOCIAL
AUTOUR DU STATUT DES INTOUCHABLES JAPONAIS

PAR

MAXIME BRISSET

DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURE COMPARÉE

FACULTÉ DES ARTS ET DES SCIENCES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

EN VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE

MAÎTRISE (M.A.)

EN LITTÉRATURE COMPARÉE

Août 2012

©Maxime Brisset

RÉSUMÉ

L'étude porte sur la question des *burakumin*, les intouchables japonais, dans deux œuvres de l'écrivain japonais Nakagami Kenji (1946-1992), lui-même issu de cette communauté. *Mille ans de plaisir*, recueil de six contes basés sur des récits de vie, et le roman *Miracle* forment une suite organisée autour des mêmes lieux, des mêmes personnages et des mêmes thèmes. Ils décrivent la condition sociale d'une collectivité mise au ban de la société japonaise malgré sa modernisation. Ils se distinguent par leur caractère d'ethnofiction.

Nakagami cherche à réhabiliter les *burakumin* en valorisant le patrimoine religieux et folklorique dont ils sont dépositaires. Il puise dans les genres traditionnels comme le *monogatari* ou les contes et légendes du Japon. Il s'inspire également d'auteurs modernes japonais (Mishima, Tanizaki) et d'auteurs étrangers (Faulkner, García-Márquez). À partir de cet intertexte et pour faire barrage à l'occidentalisation, il élabore un style « hybride » digne de la littérature nationale (*kokubungaku*). Les œuvres traditionnelles sont réinterprétées dans une esthétique postmoderne ayant une fonction ironique et critique contre l'idéologie impériale répressive qui continue d'alimenter la discrimination envers les *burakumin*.

L'analyse porte sur les procédés qui sous-tendent le projet social et le projet littéraire de l'auteur. Elle se divise en trois parties. La première donne un aperçu biographique de l'auteur et décrit les composantes de son projet social qui consiste à vouloir changer l'image et le statut des *burakumin*. La deuxième partie décrit les éléments religieux et folkloriques des deux œuvres et analyse en contexte leur signification ainsi que leur fonction, qui est de mettre en valeur les traditions préservées par les *burakumin*. La troisième partie montre en quoi le répertoire traditionnel (*monogatari*) et les intertextes sont mis au service du projet littéraire proprement dit.

MOTS CLÉS : Nakagami Kenji, roman postmoderne japonais, ethnofiction, bouddhisme *burakumin*

ABSTRACT

This study addresses the issue of *burakumin*, Japanese untouchable or social outcast, in the works of the Japanese novelist Nakagami Kenji (1946-1992), who had himself come from this community. Together, *A Thousand Years of Pleasure*, a collection of six tales based on life stories, and the novel *Miracle*, form a continuum articulated around the same places, characters and themes. They describe the social condition of a community exiled by the Japanese society in spite of its modernization and stand out as works of the ethnofiction genre.

Nakagami tries to rehabilitate the *burakumin* by the valorization of the religious and folk heritage of which they are the custodians. He draws from the traditional works such as *monogatari*, the folk tales and legends of Japan. He also draws from contemporary Japanese authors (Mishima, Tanizaki) as well as from foreign ones (Faulkner, García-Márquez). With this intertext as a starting point and to stand against westernization, he elaborates a “hybrid” style worthy of the national literature (*kokubungaku*). The traditional works are reinterpreted with postmodern aesthetics that introduce an ironic and critical tone against the repressive imperial ideology still feeding discrimination towards *burakumin*.

The analysis bears on the processes underlying the social and literary projects of the author. The thesis is divided in three parts. The first one provides a biographic overview of the author’s life and describes the components of his social project which consisted in changing the image and status of *burakumin*. The second describes the religious and folk elements of both works and analyzes in context their meaning and their function, which is to emphasize the traditions upheld by the *burakumin*. The third and last part shows how the traditional repertoire (*monogatari*) and intertexts are used to support the literary project itself.

Keywords : Nakagami Kenji, postmodern novel, ethnofiction, Buddhism, *burakumin*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	6
Le projet social de Nakagami:.....	6
Valoriser le statut des <i>burakumin</i>	6
1.1 Années d'enfance et de jeunesse : sortir du <i>buraku</i>	6
1.2 Débuts littéraires et premiers succès	8
1.3 <i>Buraku</i> et <i>burakumin</i>	10
1.4 La supposée animalité des <i>burakumin</i>	11
1.5 La phobie de l'extérieur.....	14
1.6 Appartenir au corps de la nation.....	16
1.7 Une œuvre contestataire	18
1.8 Militant pour l'émancipation des <i>burakumin</i>	21
1.9 Retour aux sources.....	22
1.10 Être traité en égal	23
CHAPITRE II	26
L'univers religieux et folklorique des <i>burakumin</i>	26
2.1 Le bouddhisme comme outil d'écriture postmoderne	26
2.2 L'École de la « Véritable » Terre Pure.....	27
2.3 Le <i>Jōdo Shinshū</i> : facteur d'auto-aliénation des <i>burakumin</i> ?.....	32
2.4 Oryū : figure de Kannon, bodhisattva de la compassion.....	36
2.5 Incidents paranormaux et délires esthétiques	43
2.5.1 Le dragon oriental	44
2.5.2 Les <i>tengu</i>	47
2.6 Entre aliénation et authenticité	55
CHAPITRE III	57
Le projet littéraire de Nakagami :	57
forger un style authentique.....	57
3.1 « Hanzō, c'est moi ».....	57
3.2 L'ethnofiction : réécrire l'histoire du <i>buraku</i>	58
3.3 Le pouvoir transformateur de la langue.....	63
3.4 Contre le déterminisme langagier : un <i>monogatari</i> moderne	67

3.5 Entre le sacré et le profane	71
3.6 Un intertexte critique : le <i>samsara</i> de Mishima Yukio	77
3.7 Éveiller les consciences par un glissement vernaculaire de la tradition.....	78
CONCLUSION	80
BIBLIOGRAPHIE	85

À ma famille

REMERCIEMENTS

Je voudrais spécialement remercier Livia Monnet pour son orientation, ses conseils, et pour le savoir immense qu'elle m'a transmis sur la littérature et la culture japonaises.

Je remercie Takehiro Kanaya, Murakami Yûko et Michel Richard à qui je dois mon apprentissage de la langue japonaise.

Un grand merci à David Ownby et Anna Ghiglione à qui je dois toutes mes connaissances au sujet de l'histoire et de la philosophie chinoise.

Je remercie également Amaryll Chanady, Najat Rahman, Jean-Claude Guédon et Ueno Toshiya pour leurs enrichissants enseignements dans le cadre de ma maîtrise en littérature comparée.

J'aimerais exprimer ma reconnaissance particulière pour Wladimir Krynski qui a généreusement partagé avec moi son amour de la littérature, et qui m'a encouragé à poursuivre ma passion pour le Japon et la culture asiatique.

Et finalement je remercie ma compagne Amélie et toute ma famille pour leur amour et leur soutien moral.

INTRODUCTION

On dit que l'émergence de la littérature moderne japonaise découle de l'ouverture de l'archipel nippon à la culture occidentale. Cette idée n'est pas sans fondement car vers la fin du XIX^e siècle, le Japon s'est vu obligé de se mettre à l'école de l'Occident en envoyant des missions telles que la mission Iwakura en Amérique et en Europe pour rattraper l'énorme retard technologique qu'il avait par rapport aux nations occidentales. L'objectif était d'échapper au colonialisme qui faisait rage à cette époque en modernisant rapidement ses infrastructures et ses superstructures et en réformant son appareil politique dans l'espoir d'intégrer la Société des Nations. Le Japon a été l'un des rares pays d'Asie à ne pas avoir souffert du colonialisme occidental, principalement parce que celui-ci avait eu à faire avec les États-Unis qui, par l'idée de Destinée Manifeste¹, désiraient fournir au Japon les outils nécessaires pour se moderniser. Du point de vue économique et par opposition au mercantilisme des pays européens, ce plan américain s'est révélé beaucoup plus bénéfique à long terme. Dans cet échange relatif de bons procédés (relatif, vu l'asymétrie du rapport de forces et l'inégalité des traités qui en résultaient), le Japon a pu entamer son processus de réforme. On pourrait dire que la modernisation du Japon est le résultat d'une révolution « industrielle » où la caste des samouraïs était devenue en temps de paix une élite intellectuelle déjà prête à réformer le pays avant cette intervention extérieure. Cela expliquerait en partie la rapidité incroyable avec laquelle le Japon a pu rattraper son retard. Toutefois, l'adaptation aux nouveaux modes de pensée tributaires de l'Occident a eu une conséquence majeure pour l'identité japonaise. En particulier, sur le plan de la langue, l'introduction des philosophies européennes modernes a entraîné une importation massive de nouveaux termes et, par conséquent, une nouvelle représentation du monde. L'instauration du

¹ Ayant été eux-mêmes, comme nous le savons, une colonie anglaise, les États-Unis arrivaient en Asie comme

genbun'ichi (言文一致), une forme d'écriture cherchant à reproduire les effets du japonais parlé, avait initialement pour but de faciliter l'alphabétisation du peuple.² Mais une nouvelle forme esthétique a pris racine dans cette nouvelle forme langagière, marquant l'avènement du roman moderne (*shōsetsu*) dont le genre est devenu la norme de la littérature nationale. L'authenticité de cette nouvelle forme littéraire a suscité un vif débat. Étant donné que la nouvelle langue écrite découlait d'une réforme occidentale, certains ont perçu ce roman moderne comme une forme « calquée » sur l'étranger et non comme une forme littéraire originale. Les plus grands romanciers japonais modernes ont cherché à résoudre ce problème, notamment Nakagami Kenji³ qui, sur ce point, s'est révélé l'un des plus ambitieux puisqu'il a choisi d'édifier son œuvre en puisant dans les formes traditionnelles du pays.

Bien qu'il soit aujourd'hui un peu moins connu que des auteurs comme Mishima Yukio ou Murakami Haruki, Nakagami Kenji pourrait bien être l'un des écrivains japonais les plus importants du XX^e siècle. Né en 1946 au sein de la communauté *burakumin*, un groupe minoritaire exclu de la hiérarchie japonaise, il a vu sa carrière constamment entravée par ses origines sociales. Pour atteindre les sommets de la littérature moderne, Nakagami Kenji a dû déployer d'énormes efforts. Il a dû s'extraire de sa condition de *burakumin*, c'est-à-dire d'une caste considérée comme « intouchable » où non seulement régnait l'analphabétisme, mais qui était surtout mise au ban de la société japonaise. Dans le premier chapitre de cette étude, nous reviendrons en détail sur ses origines en montrant sous quelle forme et à partir de quels principes le fait d'être issu du *buraku* et d'y avoir grandi a déterminé la lutte qu'il a menée

² Notons que le japonais écrit est idéographique et non phonétique. L'apprentissage de l'écriture nécessite la mémorisation de milliers de caractères chinois (kanji) pouvant chacun potentiellement se prononcer différemment selon le contexte.

³ Les noms japonais dans ce mémoire sont écrits dans leur sens original, à savoir, le nom de famille avant le prénom.

activement contre la discrimination envers les *burakumin* et combien ce vécu a encore davantage orienté son œuvre.

La question des *burakumin* est un sujet tabou au Japon. Nakagami est l'un des rares auteurs qui l'a abordée avec ardeur et constance dans ses écrits. La violence, l'inceste, le crime sont des thèmes qui reviennent constamment dans son œuvre. Il va parfois si loin dans ses descriptions qu'on l'aurait sans doute censuré s'il n'avait pas lui-même appartenu à cette minorité. Jamais dans ses œuvres il n'emploie le terme *buraku* (hameau). Il situe plutôt l'action de ses récits dans un lieu fictif qu'il a baptisé *roji* (ruelles), un euphémisme qui renvoie métonymiquement aux milieux les plus défavorisés et les moins bien fréquentés des grandes villes. Au fil du temps et avec l'évolution des villes, les hameaux où habitaient les *burakumin* étaient en réalité devenus des quartiers pauvres.

La réhabilitation sociale des *burakumin* est le projet fondamental de Nakagami et le socle de son œuvre d'écrivain. Pour cela, il s'appuie fortement sur les mythes et les concepts religieux japonais. Nous consacrerons le deuxième chapitre de cette étude aux aspects de la religion et du folklore qui caractérisent le *buraku*. Nous verrons que certaines croyances et superstitions sont un facteur d'aliénation, mais qu'en revanche les *burakumin*, en raison de leur isolement forcé, sont devenus les dépositaires d'un patrimoine historique et culturel formant un rempart contre l'occidentalisation qui touche le reste de la société japonaise. Si la représentation du milieu des *burakumin* se fait en grande partie sur le mode ethnographique, Nakagami utilise d'autres procédés pour susciter un éveil des consciences. En particulier, il inverse un mythe central en prenant le parti de mettre en équation la figure du *burakumin* et la figure impériale. On sait que l'empereur japonais trouve sa légitimité politique à travers un mythe qui se veut

également ancré dans l'histoire. Pour sa part, le *burakumin* privé d'éducation et n'ayant pas accès à l'écriture dépend entièrement de la tradition orale pour retracer les origines et l'histoire de sa communauté. Cette tradition est naturellement sous-tendue par le mythe, les croyances religieuses et les légendes folkloriques. Nakagami a voulu fixer sinon immortaliser cette tradition dans ses écrits. Les témoignages qu'il a recueillis auprès d'une octogénaire nommée Tabata Ryû lui ont fourni ses matériaux de base pour écrire *Mille ans de plaisir* (*Sennen no Yuraku*) et *Miracle* (*Kiseki*), un recueil de contes et un roman partageant le même lieu fictif (les Ruelles), les mêmes personnages et les mêmes thèmes. Cet ensemble formé par les deux œuvres est représentatif des écrits de Nakagami et constitue pour cette raison notre corpus d'analyse. Le mythe et la religion y occupent une place prépondérante parce qu'ils sont omniprésents et qu'ils jouent un rôle décisif dans la tradition orale des *burakumin*. Ceux-ci ont tendance à attribuer les misères de leur condition à la malveillance du Bouddha. Ainsi, nous verrons que Nakagami traite l'iconographie bouddhique, centrale au genre narratif du *monogatari*, de façon à la fois parodique et ironique pour souligner l'influence de la religion sur les membres de sa communauté, et plus exactement l'effet d'une auto-aliénation qu'il déplore.

Ce que nous avons appelé le projet littéraire de Nakagami constitue le troisième et dernier chapitre de notre étude. Nakagami, souscrivant à une conception postmoderne de la littérature, donne à ses écrits la forme d'une « ethnofiction », c'est-à-dire d'une fiction qui relate d'une manière romancée l'histoire et la condition réelle des *burakumin* : l'iconographie bouddhique en fait partie. Le projet littéraire ne s'arrête pas là, car nous verrons comment, en brisant les normes de la littérature nationale, Nakagami cherche à former un style littéraire en s'appuyant sur les classiques de la littérature japonaise, en particulier sur la forme traditionnelle du récit ou *monogatari*, qui est aussi la plus ancienne forme littéraire du Japon et dont les

personnages sont surtout issus de l'aristocratie japonaise. Le *Genji Monogatari* ou *Dit du Genji* est sans doute le plus célèbre du genre. Nous nous proposons de voir comment, dans l'optique de réécriture postmoderne qui est la sienne, Nakagami met cette forme au service de son projet émancipatoire.

Ainsi, nous voudrions montrer que Nakagami parvient habilement à modifier les paramètres de la littérature japonaise classique et à les rendre conformes aux critères de la littérature moderne. Nous voulons également mettre en relief les éléments qui permettent d'affirmer que l'objectif de Nakagami n'est aucunement de préserver une culture rurale en déclin, mais plutôt de se servir du langage vernaculaire du *buraku* pour modifier la prose japonaise de son temps (Zimmerman 2007 : 14). En résumé, notre propos sera d'analyser les caractéristiques respectives du projet social et du projet littéraire de Nakagami pour montrer que même si son projet esthétique est très différent de son projet social, il n'en demeure pas moins animé par ce désir de valoriser le statut des *burakumin* auprès des autres Japonais.

CHAPITRE I

LE PROJET SOCIAL DE NAKAGAMI: VALORISER LE STATUT DES *BURAKUMIN*

1.1 ANNÉES D'ENFANCE ET DE JEUNESSE : SORTIR DU *BURAKU*

Né en 1946 à Shingû, dans la préfecture de Wakayama, plus précisément dans le quartier pauvre de Kasuga, en bordure du chemin de fer, Nakaue Kenji était le cinquième et dernier enfant de sa fratrie.⁴ Dire qu'il a grandi dans des conditions difficiles est un euphémisme. Kasuga était un *buraku*, c'est-à-dire un ancien hameau que la modernité capitaliste avait transformé en ce qu'on pourrait appeler un ghetto. Plus exactement, c'était le lieu où résidait la minorité réprouvée des *burakumin*, ces « intouchables » japonais dont Nakagami faisait partie. Devenue veuve, sa mère s'était remariée alors qu'elle avait déjà quatre enfants. Le jeune Kenji était non seulement le benjamin de la famille mais aussi le seul enfant parmi ses demi-frères et sœurs à être né d'un père différent. Son grand frère, Ikuhei, avait beaucoup de mal à accepter les membres de sa nouvelle famille, allant même jusqu'à les menacer (Zimmerman 2007 : 21). Ikuhei souffrait d'un grave problème d'alcoolisme et agissait de façon erratique. Alors qu'il était encore dans la vingtaine et ne pouvant plus supporter son mode de vie, l'alcoolisme le poussa au suicide. On le retrouva pendu. L'événement fut traumatisant pour le petit Kenji, désormais condamné à vivre avec la mort d'un frère sur la conscience. Un frère qui, de plus, lui portait une haine irrationnelle et le menaçait de mort. Nakagami s'est servi de la littérature pour comprendre la nature de cet acte. Ses œuvres littéraires et poétiques témoignent chez lui d'une recherche de catharsis. La figure

⁴ Nakagami était son nom de plume. Cependant, les *kanji* de Nakaue et Nakagami (中上) sont identiques.

d'un jeune homme pendu et le thème du fratricide reviennent comme une obsession dans ses écrits.

Autant dans la sphère sociale que familiale, la situation de Nakagami ne le prédisposait aucunement à une carrière d'écrivain. Non seulement le *buraku* était un milieu très peu scolarisé, mais sa mère était tout à fait hostile à l'éducation. Néanmoins, Nakagami a eu la chance de naître en 1946, soit un an après la fin de la Seconde Guerre mondiale, à un moment où les idéaux démocratiques de liberté et d'égalité introduits sous l'influence de l'occupation américaine ont permis la construction d'écoles publiques, y compris dans les *buraku*. Nakagami a donc pu bénéficier d'une scolarité gratuite. De surcroît autodidacte, il s'est intéressé à la poésie d'Arthur Rimbaud qu'il a souhaité lire dans la langue originale en apprenant le français par lui-même. Il se reconnaissait dans le poète français qui, comme lui, était devenu une sorte de prodige bien que né dans un milieu où l'éducation n'était pas exactement à l'ordre du jour. Nakagami ne prétendait pas du tout être un prodige comme Rimbaud, mais aux yeux de son entourage illettré, le simple fait qu'il sache écrire son nom suffisait à ce qu'on le considère comme tel. Ce qui, au fil des années, le conduisit à devenir étranger à l'intérieur de sa propre communauté.

En 1965, alors âgé de dix-neuf ans, il décide de quitter Shingû pour aller s'établir à Tokyo. Là-bas, il se découvre une passion pour le jazz et les sorties nocturnes dans les bars entre intellectuels. Il fait la connaissance du célèbre philosophe japonais Karatani Kôjin, qui deviendra son meilleur ami et son principal interlocuteur durant toute sa vie. Cachant ses origines de *burakumin*, c'est-à-dire d'intouchable, il parvient à s'établir dans un milieu propice au départ de sa carrière d'écrivain. En 1970, il épouse Yamaguchi Kasumi, fille d'un homme d'affaires, très instruite, avec qui il partage des affinités intellectuelles. Comme lui, elle est

passionnée de poésie depuis sa tendre enfance (*Ibid.* : 25). Kasumi donnera naissance à trois enfants alors que Nakagami ne dispose à l'époque d'aucun revenu pour subvenir à leurs besoins. Il cherche un emploi et devient manutentionnaire pour une compagnie aérienne à l'aéroport Haneda de Tokyo. Pendant ce temps, il continue à sortir et, selon sa femme, commence à sombrer dans l'alcoolisme. Elle racontera que lorsqu'il était sous l'influence de l'alcool, son mari devenait violent et entraînait souvent conflit avec ceux qu'il aimait. (*Ibid.*: 26). Peut-être était-ce comme l'écriture, un exutoire pour oublier son passé, ou simplement la frustration d'être obligé de taire ses origines, car celles-ci auraient pu lui porter préjudice et entraver ses ambitions.

1.2 DÉBUTS LITTÉRAIRES ET PREMIERS SUCCÈS

Si l'*intelligentsia* japonaise avait eu vent du fait que Nakagami était un *burakumin*, celui-ci n'aurait probablement jamais eu l'occasion de publier ses écrits. La reconnaissance lui est venue au début des années 1970, avec la publication de sa nouvelle *Jukyusai no Chizu* (*La carte de ses dix-neuf ans*). Ce sera le début de son succès littéraire. En 1975, il remporte le Prix Akutagawa des jeunes écrivains pour son roman *Misaki* (*Le Cap*), sa toute première œuvre de fiction. *Le Cap* s'inspire du genre *shishosetsu* qui était en vogue à l'époque et dont le procédé narratif consiste à reconstruire une réalité biographique tout en la brouillant par des éléments fictifs. Avec une intrigue très familière à ce genre, Nakagami a indirectement raconté sa vie en créant, à la manière du comté de Yoknapatawpha chez Faulkner ou du village de Macondo chez García Márquez, le *topos* fictif du *Roji* (les Ruelles), un lieu qui évoque le *buraku* et qui lui sert de cadre pour explorer, entre autres choses, les thèmes du fratricide et de l'inceste. À cet égard, les membres du jury ont dit avoir hautement apprécié la capacité mimétique de Nakagami lorsqu'il représente un « certain type de personnes » sur le plan

physique ou social (*Ibid.* : 35). L'ironie est qu'à ce moment précis, le jury ignorait que Nakagami faisait partie des « personnes » qu'il représentait si merveilleusement.

Si *Le Cap* n'a pas été l'œuvre la plus ambitieuse de Nakagami, elle a certainement été la plus appréciée de l'élite intellectuelle japonaise. Devant ce grand succès et la popularité grandissante qu'il lui procurait, Nakagami aurait difficilement pu cacher son identité plus longtemps. Il finit par révéler la vérité de ses origines sociales, à la surprise de tous. Cette révélation ne l'a pas empêché de publier énormément et d'être apprécié du public, mais elle a pu l'empêcher d'être soutenu chez lui pour le prix qu'il convoitait par dessus tout : le Prix Nobel de littérature. Il a d'ailleurs été très déçu de ne pas avoir gagné le prix Tanizaki dans les années 1980 pour *Mille ans de plaisir*. Les ambitions de Nakagami étaient immenses. Il voulait surpasser tous les écrivains japonais modernes dans l'espoir qu'un jour il mériterait l'honneur d'être distingué parmi tous. Mais ses origines constituaient une entrave et lui collaient à la peau comme un parasite. La discrimination était trop bien enracinée dans toutes les sphères de la société japonaise pour qu'on lui permette de s'élever comme il l'aurait voulu. Il s'est alors lancé dans l'activisme social. Pour comprendre les fondements de la discrimination que Nakagami cherchait à surmonter pour lui-même et plus encore pour son milieu d'origine, un bref survol de l'histoire des *burakumin* s'impose à présent. En examinant aussi la place que ces derniers occupent dans l'imaginaire collectif du Japon moderne, on saisira mieux les fondements et la portée du projet social de Nakagami.

1.3 BURAKU ET BURAKUMIN

Buraku (部落) est un terme qui se traduit littéralement par « hameau », mais qui, nous l'avons dit plus haut, désigne en réalité un quartier défavorisé selon les critères de la société moderne. Le *buraku* est en quelque sorte un résidu du régime féodal précédant la restauration Meiji de 1868. La marginalisation, la discrimination et l'oppression des habitants des *buraku*, les *burakumin* (部落民 : gens du hameau), se sont poursuivies pendant une bonne partie du XX^e siècle et sont elles aussi des vestiges de l'époque Edo (régime des Tokugawa). L'intégration des *burakumin* à la société japonaise moderne a donc été rendue très difficile. Il faut savoir que dans le Japon moderne la discrimination de ces gens ne dépendait pas de leur appartenance à une culture archaïque, puisque même sous l'ancien régime féodal ils étaient déjà considérés comme étant hors-caste. Les *burakumin* sont précisément issus de deux communautés parias : les *eta* (intouchables) et les *hinin* (non-humains). Ces qualificatifs discriminatoires tirent leur origine des métiers ingrats qu'exerçaient la plupart d'entre eux : tanneur, boucher, croquemort, c'est-à-dire des métiers reliés au sang et à la mort et qui par conséquent les « souillaient » aux yeux de la société et de l'État. Leur situation est identique à celle des intouchables indiens (*dhalit*), jugés impurs pour les mêmes raisons. Rappelons que les *dhalit* s'exposaient à la peine de mort si jamais leur ombre avait le malheur de toucher celle d'un brahmane, ce qui les condamnait d'emblée à la relégation. Par leurs métiers, les *burakumin* transgressent aussi les interdits du bouddhisme, d'où l'ostracisme qui les frappe. On peut émettre l'hypothèse que la discrimination envers les *dhalit* et les *burakumin* a le même fondement religieux, à savoir qu'elle serait issue de la notion de *samsara*, le cycle des renaissances, où l'existence présente est déterminée par l'existence passée. Ainsi, le *karma* d'un intouchable souillé par le meurtre d'animaux pourrait avoir une influence sur celui des gens qui s'en approchent. Le fait est qu'on ne voulait entretenir

aucun contact avec eux et les *burakumin* ne pouvaient donc faire autrement que de vivre en marge de la société.

1.4 LA SUPPOSÉE ANIMALITÉ DES *BURAKUMIN*

Les *burakumin* étaient littéralement perçus comme des animaux aux yeux du monde extérieur, y compris par les institutions religieuses. Dans les temples bouddhiques, les notices nécrologiques rédigées par les moines indiquent l'appartenance des *burakumin* au cycle de réincarnation de l'animal plutôt qu'à celui de l'humain. Le terme *yotsu* (quatre pattes) était un qualificatif discriminatoire très répandu à l'égard du *burakumin* et faisait directement allusion à son animalité. L'enjeu n'est pas l'ethnicité ni même la nationalité : le Japonais modernisé considère son compatriote du *buraku* comme un être génétiquement inférieur dont le sang est littéralement souillé par ses habitudes de vie. À cet égard, il est intéressant de noter que les Japonais accordent beaucoup plus d'importance aux groupes sanguins que les Occidentaux. Au Japon, le rôle du sang ressemble à celui du signe astrologique. Les qualités et les défauts d'une personne découlent de son appartenance à l'un des quatre groupes sanguins. Par exemple, ceux qui appartiennent au type B auraient tendance à être plus aimables que ceux du groupe A qui, pour leur part, seraient plus prudents et responsables. Tout cela reste bien sûr dans l'ordre du spéculatif, mais il demeure que les Japonais ont cette tendance particulière à tabler sur le sang pour catégoriser leurs semblables. D'où la haine contre le sang « impur » du *burakumin*. L'avènement du darwinisme social a renforcé ces convictions, débouchant sur l'interdiction pour un citoyen japonais de se marier avec des personnes de bas statut (notamment les Coréens, eux aussi jugés inférieurs), car le sang du paria se mêlant dans les veines de la société « normale » pourrait remettre en question son homogénéité et, par extension, son ordre. Cette interdiction du mariage en dehors de la communauté entraîne

d'emblée une forte consanguinité chez les *burakumin*, causant parfois, dans le cas de reproduction incestueuse, des malformations congénitales de nature physique et mentale chez l'enfant. Ces malformations sont à leur tour injustement perçues comme une preuve supplémentaire de la souillure de ces communautés :

Discrimination against the *burakumin* usually focuses on notions of impure blood. This blood which is said to be the result of generations of inbreeding in isolated communities, supposedly manifests itself in physical deformities, genetic illnesses even dementia. Illnesses that might easily be traced to impoverished living conditions in the *buraku* are reflexively ascribed to heredity. (*Ibid.* : 89)

Le propos n'est pas que les *burakumin* sont des monstres difformes. Il s'agit plutôt de souligner que les malformations sont assez fréquentes dans les cas de reproduction consanguine. L'exclusion et l'enfermement qui s'ensuit ne font que les empirer, quelles que soient par ailleurs les opinions discriminatoires qu'elles suscitent. À mauvais escient, ces cas sont attribués aux conditions précaires des *buraku* et, par extension, à l'hérédité et au sang de leurs habitants. Nakagami mentionne ce genre de malformation dans *Miracle* lorsque la mère Oryû avoue son soulagement de voir le jeune Taichi naître avec ses cinq doigts contrairement à Gen qui, lui, avait « une main fendue en deux pareille au sabot d'une bête » (*Miracle* : 16). Notons que dans ce passage Nakagami en profite pour faire allusion à l'animalité du *burakumin*.

L'inceste est également très présent dans sa littérature et sert, entre autres choses, à mettre en évidence les « problèmes » reliés à la consanguinité dans les *buraku*, mais tout en insufflant un caractère mythique à ses œuvres. Pensons au mythe fondateur d'Izanami et Izanagi, les divinités frère et sœur qui dans une union incestueuse ont donné naissance aux îles du Japon. Nakagami ne présente pas l'inceste comme une chose abjecte, mais plutôt comme un

acte fondateur naturel (*Ibid.* : 88). Il faut savoir que même s'il présente l'acte incestueux sous cet aspect, cela ne veut pas dire qu'il y souscrivait dans la réalité. Nakagami était un écrivain excessivement ironique qui s'amusait à bousculer les tabous afin de mettre son lecteur dans une position inconfortable. Son objectif était de mettre au jour les préjugés discriminatoires qui pèsent aujourd'hui encore sur les *burakumin*.

En résumé, le *burakumin* est irrationnellement considéré comme un être abject de par son mode de vie et sa non-conformité à une collectivité homogène qui n'accepte que ceux qui pourront se soumettre à ses valeurs, à ses normes, à ses pratiques et à ses lois. Pour cette raison, le *burakumin* ne peut pas s'intégrer à cette collectivité puisque son mode de vie et son engeance souillée constituent pour elle une menace. Le destin du *burakumin* est donc scellé par un déterminisme relié au sang et qui, absurdement, s'expliquerait par sa condition sociale. Autrement dit, son mode de vie et ses valeurs se différencient du reste de la société parce que son sang est impur, et vice versa. Son rejet s'explique par cette réflexion tautologique et circulaire. Au final, on le rejette, on le laisse vivre en marge de la société et on le hait tout haut ou en silence. Dans ses écrits, Nakagami exploite ce déterminisme qu'il transpose en un fatalisme divin suivant une logique propre au genre du *monogatari* sur lequel nous reviendrons dans le dernier chapitre.

Nakagami est le seul parmi les *burakumin* à s'être élevé au-dessus de sa condition. Issu de ce milieu qui, on se l'imagine, ne le prédisposait pas vraiment à une carrière littéraire, il a produit une œuvre qui porte un regard nouveau et original sur la société. Malgré, ou peut-être à cause de tous les obstacles qui se dressaient entre lui et le monde qu'il s'était choisi, il s'est imposé des objectifs ambitieux qui visaient à réformer la littérature japonaise moderne et, par ce biais, à modifier aussi et surtout les mentalités. Sur ce point, regardons comment la relation

aux *burakumin* s'inscrit dans une conception particulière de l'« extériorité » au sein de la société japonaise.

1. 5 LA PHOBIE DE L'EXTÉRIEUR

Un des clichés les plus courants sur le Japon est celui de sa xénophobie. Nous connaissons tous l'expression *gaijin* (étranger), ce terme péjoratif désignant les Occidentaux caucasiens. Attardons-nous un instant sur la signification littérale de ce terme, car il signifie non pas exactement « étranger », mais « personne venant de l'extérieur ». Pendant une bonne partie de son histoire, couvrant une période approximative de six siècles, le Japon a été complètement fermé aux civilisations étrangères. La première fermeture s'est produite au XI^e siècle durant le déclin de la dynastie chinoise des Tang. Devant le désordre qui sévissait en Chine à l'époque, l'ambassadeur Sugawara no Michizane a soutenu qu'il était inutile pour le Japon d'y envoyer des délégations. Ayant assimilé suffisamment de connaissances empruntées à la Chine, l'archipel ferma son ambassade et rappela ses émissaires. Il s'ensuivit une période de fermeture qui dura environ trois siècles (Katô 2009 : 160).

La deuxième fermeture s'est produite à la faveur du *sakoku* (鎖国 : pays fermé). Cette politique isolationniste établie par le *shogun* Tokugawa Iemitsu au début de l'ère Edo, c'est-à-dire au milieu du XVII^e siècle, avait pour but de contrer l'influence ecclésiastique étrangère et de reprendre le contrôle de l'économie. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle, lorsque les batteries côtières japonaises ouvrirent le feu sur le navire américain *The Morrison* et que le président des États-Unis décida d'envoyer le commodore Matthew Perry et sa flotte de puissants « navires noirs » à vapeur, que l'archipel nippon dut sortir de sa période d'autarcie. Les désordres internes conjugués à la pression extérieure poussèrent le Japon à réformer

complètement son système politique en abattant le *bakufu*⁵, en rétablissant le pouvoir symbolique de l'empereur et en s'ouvrant définitivement à l'économie extérieure. C'est cette période de réforme que l'on connaît sous le nom de *Meiji Isshin* ou « restauration » Meiji. Ainsi, pour des raisons politiques étant donné sa relative inaccessibilité insulaire, le Japon a toujours été un pays ayant peu de contact avec l'extérieur.

Toutes proportions gardées, la même situation prévalait à l'intérieur du pays en raison de sa topographie. La majeure partie du Japon étant couverte de montagnes, la population s'est concentrée dans les vallées faisant en sorte que les communautés villageoises étaient souvent séparées par de vastes étendues montagneuses. L'historien japonais Katô Shuichi soutient que l'image du pays est nourrie par la mentalité nationale de sa fermeture (Katô *op. cit.* : 164). Autrement dit, le village isolé coïncide phénoménologiquement avec la géographie également isolée de l'archipel. À la lumière de ces particularités et sans entrer dans les détails, je voudrais simplement souligner l'importance de la notion d'« extérieur » (外 : *soto*). Pour reprendre le lieu commun évoqué au début, on a tort de penser que les Japonais sont xénophobes, car il ne s'agit pas exactement d'une phobie de l'*étranger*, mais plutôt d'une phobie particulière de l'*extérieur* (bien que l'extérieur puisse être a priori inconnu et étranger). Dans ce contexte, *gaijin* ne désigne pas seulement quelqu'un qui provient physiquement de l'extérieur du Japon. Il désigne aussi quelqu'un d'extérieur à l'idéologie identitaire japonaise.

⁵ Il s'agit du régime féodal des *shoguns* (généraux), la caste guerrière dirigeante qui dominait l'archipel depuis 1185, début de l'ère Kamakura.

Dans la mesure où les *burakumin* font partie d'une société dite « extérieure à la société » (*shakai gai no shakai*), nous sommes ici devant le même *gai* (外) que dans *gaijin*. Les Japonais craignent les *burakumin* de la même façon qu'ils peuvent craindre n'importe quel autre sujet extérieur à l'idéologie nationale. Le problème des *burakumin* n'est pas superficiellement d'ordre racial. Il est profondément enraciné dans une idéologie dont nous venons de tracer les contours. Autrement dit, les critères qui motivent la discrimination des *burakumin* au sein de la société japonaise diffèrent sensiblement de la conception usuelle, façonnée par les Occidentaux, qu'on trouve à la base des textes dits « universels » sur les droits de la personne :

At the 2001 United Nation-sponsored Third World Conference Against Racism, Racial Discrimination, Xenophobia, and Related Intolerance, *buraku* activists and other human rights advocates argued that racism alone does not account for all discrimination; moreover, the emphasis on race reproduces Eurocentric ways of knowing by negating indigenous forms of discrimination. (McKnight 2011 : 4).

Pour mieux comprendre les enjeux d'un projet littéraire et social qui vise à renverser la situation, ou du moins à ébranler les consciences, arrêtons-nous sur l'opinion de Nakagami concernant cette idéologie et le système d'oppression dissimulé sous l'aspect d'une société moderne, capitaliste et démocratique, calquée sur le modèle américain.

1.6 APPARTENIR AU CORPS DE LA NATION

Il existe au Japon une forte propension à l'homogénéité sociale au point d'exclure complètement certaines catégories de citoyens. Lors d'un entretien avec Guy Sorman, Nakagami a exprimé clairement son opinion de la société japonaise en déconstruisant un certain nombre d'idées préconçues à propos du Japon. Dans cet entretien, Nakagami explique

que l'image que l'on reçoit le plus souvent des Japonais est celle d'un peuple travailleur, organisé, productif et respectueux de l'autorité et des formes de politesse (Sorman 1989 : 230). Ajoutons que ce modèle social a d'autant plus suscité l'admiration de l'Occident qu'il se profilait sur le fond de l'immense succès économique qu'a connu le Japon après la Seconde Guerre mondiale. Cependant, observe Nakagami, ces qualités sociales ne viennent pas sans une énorme pression élitiste, une absence de contestation de l'ordre établi et un refus complet de l'individualisme. Selon Nakagami, ce serait une erreur fatale que de souscrire à ce modèle puisque celui-ci n'est fonctionnel que par la répression de l'individualisme social. Or, il s'agit là d'une valeur à laquelle souscrivent fondamentalement la plupart des sociétés capitalistes modernes, où le plus souvent les droits individuels priment le devoir. Au Japon, fait valoir Nakagami, le devoir prime au contraire d'emblée les droits. Cette distinction majeure établit une ligne de partage entre le Japon et les sociétés occidentales. La répression de l'individualisme est issue d'un « code » universel auquel adhère l'intégralité de la collectivité japonaise. Un système qui réprime les individus au profit de la collectivité par une hiérarchisation sociale très stricte où chacun travaille ardemment pour le bien commun, ne cherchant que rarement à en questionner le fondement :

C'est cette idéalisation de la différence infime par l'aristocratie dirigeante, depuis des siècles, qui a enfermé chaque Japonais dans un « code » répressif. Celui qui ne respecte pas ce code, qu'il soit individualiste ou qu'il dénonce l'existence de la « barrière invisible », est tout simplement exclu : il n'est pas Japonais. (*Ibid.* : 230)

Il ne suffit donc pas que de naître au Japon pour être Japonais : il faut gagner sa place dans la société en respectant scrupuleusement les normes avec la plus haute discipline. Il faut correctement adhérer au code pour s'ancrer idéologiquement dans la société et mériter son

droit d'être Japonais. Animé par la volonté de servir du mieux possible le corps de l'État, les Japonais sont plongés dans un élitisme très prononcé, où les efforts doivent s'exécuter au détriment de soi. Cette attitude anti-individualiste découle traditionnellement du code du samouraï (*bushidô*) caractérisée principalement par l'honneur, la bienséance et la servitude absolue du vassal envers son seigneur.⁶ Cette idéologie s'est perpétuée après la chute du régime shogunal. Elle s'est incarnée dans la notion de *kokutai* (国体 : le corps de la nation) jusqu'à sa dissolution suite aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. En bref, le *kokutai* projetait l'idée que chaque sujet japonais faisait partie d'un immense « tout » dont l'essence résidait dans la figure divine de l'empereur considéré comme un dieu (*kami*) sacré et inviolable. Cette croyance partagée assurait la cohésion sociale en qualifiant les individus en tant que sujets d'une gigantesque famille dont l'empereur était le père (Smolarz 2011). Nakagami signale que même si cette idéologie impériale est en apparence révolue, elle continue d'exister dans l'inconscient collectif des Japonais qui ont conservé ce modèle de servitude mentale. En d'autres termes, il s'agirait d'un fascisme auto-infligé par la communauté japonaise, s'opprimant elle-même pour le bien commun au détriment, parfois complet, du bien individuel.

1.7 UNE ŒUVRE CONTESTATAIRE

D'emblée, les *burakumin*, qui par leurs métiers transgressent les interdits du bouddhisme, se situent à l'extérieur de l'idéologie dominante. Un *burakumin* aura beau s'y soumettre, il demeurera tout de même sali par ses origines sociales. Nakagami affirme que ses romans sont des « bombes lancées contre le mur invisible entre ce qui se fait et ce qui ne se

⁶ Notons que le terme *samurai* (侍) se traduit littéralement non pas par « guerrier » mais par « serviteur ». D'autre part, le verbe *haberu* (侍る : servir) utilise le même caractère chinois (侍) que *samurai*.

fait pas » (Sorman 1989 : 235). Cette barrière invisible est le protocole du système, l'attitude correcte qui détermine l'appartenance à l'idéologie et à la société japonaises. Dans ses romans, Nakagami rompt avec elle et même la dénonce :

Ses romans sont violents et recherchent délibérément le scandale; ses héros, sans raffinement, sont issus du petit peuple, souvent *burakumin*; ils sont exagérément beaux et virils et bousculent les tabous avec allégresse et crudité. (*Ibid.*)

On reproche parfois à Nakagami de faire un mauvais portrait des *burakumin*, de ne pas sortir des modes de représentation discriminatoires habituels pour les décrire. En fait, les personnages qu'il montre dans ses romans ne sont pas les « vrais » *burakumin*, ceux de la réalité sociale effective, mais la perception déformée qu'on attribue à leurs origines et à leur mode de vie précaire. Le procédé est celui de l'ironie : les actes débauchés des personnages obligent le lecteur à se questionner sur le véritable fondement de cette représentation. Par extension, ils servent à provoquer indirectement la discrimination en exacerbant le cliché jusqu'à son paroxysme. Bien sûr, il existe une grande part de vérité dans le portrait que fait Nakagami du *buraku*, étant lui-même membre de cette communauté. Beaucoup de ses personnages semblent presque entièrement dépourvus de morale, légitimant leurs actes dépravés par le malheur de leur condition sociale et l'absence de miséricorde divine. Nous y reviendrons. Pour l'instant, soulignons que Nakagami exprime ainsi la colère qu'il éprouve contre la société japonaise.

Sans rejeter celle-ci complètement, il critique sévèrement son « fascisme » à visage capitaliste :

Nakagami n'est pas anti-japonais mais contestataire de l'idéologie dominante imposée par la caste dirigeante. Les formes de la culture japonaise sont toujours venues d'en bas. Comme le Kabuki, qui était autrefois une forme populaire de contestation de l'ordre social. (*Ibid.* : 236)

« Les formes de la culture japonaise d'en bas » : c'est précisément sur cette idée que Nakagami bâtit son œuvre. Il crée un nouveau style littéraire pour montrer que la culture des *burakumin* vaut la peine d'être intégrée à la société capitaliste moderne et qu'elle mérite d'être valorisée en tant que patrimoine national. Ce qui, par voie de conséquence, devrait améliorer l'image et le statut des *burakumin* au sein de la nation. Pour ce faire, Nakagami devra d'abord combattre le système opprimant qui l'entrave.

Il faut rappeler que suite à la modernisation du Japon, l'État avait tenté d'améliorer la condition des *burakumin* avec, par exemple, l'édit d'émancipation de 1871 qui remplaçait notamment les termes *hinin* et *eta* par *burakumin* et rectifiait certaines lois les concernant. À l'évidence, cela n'a rien arrangé pour eux sur le plan socioéconomique, ni adouci cette haine irrationnelle dont ils faisaient l'objet. Trente ans après la promulgation de l'édit, les *burakumin* étaient toujours considérés comme étant extérieurs à la « véritable » société (McKnight 2011 : 37). Il demeurait interdit pour un *burakumin* de se marier avec les autres membres de la société japonaise. Il va de soi que, dans ces conditions, leur éducation restait précaire.

1.8 MILITANT POUR L'ÉMANCIPATION DES *BURAKUMIN*

Dans le contexte sociohistorique qui vient d'être évoqué, on comprend qu'en plus d'avoir écrit une œuvre socialement « engagée », Nakagami ait aussi milité avec ferveur pour défendre les droits des *burakumin*. À la fin des années 1970, il rejoint les rangs de la *Buraku Kaihō Dōmei* autrement connue sous le nom de *Burakumin Liberation League* (BLL). Ce mouvement populaire aspirait à l'émancipation définitive des *buraku* par l'amélioration économique des quartiers. Une des stratégies de la ligue était de se débarrasser des taudis pour construire à la place des bâtiments plus salubres et de meilleure qualité. Cependant, Nakagami avait la conviction que le problème des intouchables était de nature non pas économique mais culturelle. Ce problème, et nous l'avons montré, était issu d'une discrimination féodale aux origines historiques très anciennes que l'amélioration du niveau de vie ne parviendrait jamais seule à éliminer. La persécution des *burakumin* durerait tant et aussi longtemps que ceux-ci se laisseraient persécuter. La solution était donc de les éveiller à cette réalité. Pour assurer l'émancipation des générations futures de *burakumin*, Nakagami estimait nécessaire de sensibiliser la jeunesse à la richesse culturelle de leur milieu (McKnight 2011 : 11). Le *buraku* était tributaire d'une culture populaire qu'on jugeait à la fois honteux et inacceptable d'assimiler au reste de la société japonaise, mais qui devait absolument survivre à la modernité. Pour cela, il fallait instruire les *burakumin* des injustices dont ils faisaient l'objet afin qu'ils cessent de se sentir inférieurs aux autres Japonais et qu'ils revendiquent une bonne fois pour toutes le droit de conserver leur habitat et leur style de vie. En bref, Nakagami désirait élever le *buraku* au rang d'un patrimoine national.

À cet effet, il a rassemblé des groupes de jeunes *burakumin* autour de conférences animées par des écrivains et des intellectuels de Tokyo prêts à démontrer l'importance du

patrimoine culturel des quartiers défavorisés. Les conférences comportaient, par exemple, des observations sur les liens entre littérature et discrimination. Malheureusement, le projet est tombé à l'eau lorsque les séances ont été interrompues par une grève d'éboueurs à laquelle participaient de nombreux jeunes *burakumin* que Nakagami avait mobilisés. Par ailleurs, la BLL commençait à soupçonner Nakagami de pencher à droite, simplement parce qu'il avait invité le maire de Tokyo, Ishitara Shintarô, à l'une des conférences. Finalement, la ligue a décidé que ces conférences avaient plus à voir avec la littérature qu'avec un mouvement de libération sociale (*Ibid.*). Dès lors, Nakagami était livré à lui-même pour mettre en marche son projet social.

1.9 RETOUR AUX SOURCES

C'est à cette époque que Nakagami redécouvre sa région natale : Kumano, une terre réputée pour ses légendes mystérieuses.⁷ Il commence à s'intéresser de près aux mythes et à la tradition orale qui, depuis des siècles, faisaient la réputation de cette région. Durant cette période, il publie les romans *Mille ans de plaisir* et *Miracle*, des œuvres qui intègrent ces éléments folkloriques et traditionnels, comme on le verra dans le chapitre suivant. C'est aussi une période où il décide d'élargir ses horizons en travaillant sur d'autres médias que la littérature, en particulier la bande dessinée (*manga*) et le cinéma. Il scénarise notamment le film *Himatsuri (Le festival du feu)* réalisé en 1985 par Yanagimachi Mitsuo, un film sur la préservation des traditions ancestrales du shintoïsme et dont le nom du protagoniste, Tatsuo, est emprunté au roman *Mille ans de plaisir*. Avec le même réalisateur, il scénarise également une adaptation de sa nouvelle *Jukûsai no Chizu*.

⁷ Kumano est l'ancien nom de la région où est située aujourd'hui la préfecture de Wakayama, dans le sud de l'île de Honshu.

En 1988, Nakagami se sépare de sa femme Kasumi pour officiellement résider dans son bureau situé dans le quartier de Shinjuku à Tokyo. La raison de son divorce est ambiguë, mais il semblerait que Nakagami ait changé d'orientation sexuelle, fréquentant des bars homosexuels (Zimmerman 2007 : 52). En 1990, Nakagami décide de créer son propre mouvement de libération en fondant l'Université de Kumano (*Kumano Daigaku*), un milieu d'apprentissage entièrement constitué de bénévoles et accessible à tous (à la manière de l'université ouverte et populaire que le philosophe français Michel Onfray organise depuis quelques années en milieu rural dans la région de Normandie où il est né et où il habite). Ressemblant un peu à l'Académie de Platon, l'université de Kumano a pour slogan : « Pas de murs, pas d'examens d'entrée, diplomation à la mort ». Nakagami est fasciné par les espaces qui ont été « effacés » et il craint que le *buraku* ne subisse le même sort. Pour cette raison, son enseignement éclectique se concentre essentiellement sur la valorisation des formes culturelles mineures (en littérature, en musique, etc.) afin de changer leur rapport avec les courants culturels dominants. L'université est la continuation du projet qui avait échoué avec la BLL, à savoir qu'elle vise à préserver la culture *burakumin* par l'éducation de la jeunesse.

1.10 ÊTRE TRAITÉ EN ÉGAL

Malgré ses grandes ambitions et son travail acharné pour réaliser cet objectif, Nakagami n'est pas satisfait des résultats. Lors d'une entrevue avec Eve Zimmerman, il déclare se sentir comme un étranger à l'intérieur de son propre pays. À la fois incompris par les membres de sa propre communauté et persécuté par le reste la société, il se perçoit comme le petit garçon juif de *l'Oiseau bariolé* de Jerzy Kosinski (*Ibid.*: 53). Sa meilleure option pour l'avenir serait de voyager à l'étranger en poursuivant sa carrière loin de l'idéologie répressive du Japon, là où il aurait plus de chance qu'on le traite comme un égal. Au début des années

1990, il voyage intensément : en Europe, aux États-Unis, aux Philippines et en Corée. Mais en 1992, lors d'un voyage à Hawaï, il tombe gravement malade. Croyant d'abord à une crise de foie, dont il avait souffert auparavant, son médecin lui apprend qu'il a le cancer du rein et qu'il est trop tard pour entamer une procédure de guérison. Nakagami doit alors accepter qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre. Son ex-épouse, Kasumi, reviendra à ses côtés pour s'occuper de lui et restera avec lui jusqu'à son décès en mars 1992 à l'âge de 46 ans.

Après sa mort et à l'instar de son maître spirituel Mishima Yukio, Nakagami fut intégré au panthéon des plus grands écrivains japonais modernes. Jamais pourtant il n'a obtenu de ses pairs une nouvelle reconnaissance à la hauteur du Prix Akutagawa, reçu en 1975 quand il cachait ses origines sociales. Ses lecteurs n'ont pas bien compris la réalité du *buraku*. Les Japonais n'étaient pas prêts à recevoir le message qu'il cherchait à transmettre. Nakagami n'écrivait pas de fiction moralisatrice destinée aux intellectuels humanistes soucieux de la condition sociale des *burakumin*. Il s'adressait avant tout aux *burakumin* eux-mêmes. Ces derniers ne pouvaient guère le comprendre puisqu'on refusait d'élever leur niveau d'instruction. On cherchait plutôt à améliorer leur condition économique suivant l'idée que la discrimination dont ils étaient victimes était uniquement liée à leur état de pauvreté, mais cela restait sans véritable effet sur leur statut social. Aux yeux de Nakagami, le savoir représentait une richesse bien plus grande pour cette communauté qui voulait assurer sa survie.

La condition des *burakumin* ne s'est toujours pas améliorée. Les *buraku* ayant disparu, effacés comme le craignait Nakagami, les *burakumin* sont désormais obligés de se créer une place dans une société qui refuse encore de les intégrer. Soit ils mènent une vie d'itinérance, soit ils s'associent, faute de mieux, à la pègre japonaise (*yakuza*). On en parle davantage

depuis l'accident nucléaire de Fukushima survenu en 2011. Actuellement, ce sont des *burakumin* que l'État japonais envoie pour nettoyer les terrains et lieux irradiés après l'accident, sachant pertinemment que cette activité dangereuse pourra leur causer de graves problèmes de santé à plus long terme (Soubrouillard 2011). On ignore même s'ils sont décemment payés et protégés pour ce type de travail. Sans aller jusqu'à se demander si, pour résoudre le problème des *burakumin*, le gouvernement japonais n'aurait pas pour stratégie de les éliminer subrepticement en les exposant aux travaux les plus dangereux, il reste que si l'on en juge par l'actualité, la discrimination à l'égard des *burakumin* demeure toujours aussi vive.

CHAPITRE II

L'UNIVERS RELIGIEUX ET FOLKLORIQUE DES *BURAKUMIN*

2.1 LE BOUDDHISME COMME OUTIL D'ÉCRITURE POSTMODERNE

Même si au Japon les religions n'ont plus tellement d'emprise politique, Nakagami montre qu'elles existent toujours dans la vie des Japonais et qu'elles devraient être valorisées pour leur richesse culturelle et identitaire. Ses descriptions éloquentes du bouddhisme, du shintô et des croyances folkloriques traduisent la place centrale que ces traditions occupent encore aujourd'hui dans l'identité japonaise. En lisant des œuvres comme *Miracle (Kiseki)* et *Mille ans de plaisir (Sennen no Yuraku)*, on pourrait croire que la religion agit comme un « opium du peuple », qu'elle enferme les *burakumin* dans une idéologie archaïque où la superstition et le fatalisme divin servent à expliquer la réalité qui entoure ces réprouvés. Cependant, le problème social des *burakumin* réside moins dans la religion que dans l'ostracisme des Japonais qui souhaitent les maintenir à l'écart autant dans la pensée que dans l'espace. De ce fait, l'ethnofiction de ces deux œuvres marque judicieusement la différence entre, d'une part, la vision du monde d'un Japon classique fondamentalement ancrée dans une perspective religieuse et, d'autre part, le rationalisme du Japon contemporain. Ces œuvres sont postmodernes en ce sens que Nakagami effectue un travail d'amalgame, reprenant différents thèmes classiques et modernes pour donner naissance à un *monogatari* qui parodie l'intolérance profonde de la société japonaise. Cette intolérance est sans doute paradoxale chez un peuple réputé pour avoir un talent particulier pour adapter sa propre culture au changement. L'adaptation au bouddhisme en est un exemple probant. Étranger au départ, le bouddhisme a été avec le confucianisme et depuis son institutionnalisation par la Constitution en dix-sept

articles du prince Shotoku en 604, un des plus importants piliers de la pensée politique, philosophique et religieuse du Japon. Le bouddhisme était la religion pratiquée par l'élite sociale, contrairement au shintoïsme autochtone réservé au peuple illettré, qui ne s'est officiellement systématisée en religion d'État qu'au XX^e siècle, durant les réformes de Meiji (Bowring 2004 : 5).

Dans l'œuvre postmoderne de Nakagami, les représentations du bouddhisme remplissent trois fonctions principales. Premièrement, elles permettent à l'auteur de plonger son récit dans la logique narrative du *monogatari* en reprenant le caractère mythique du lien de sang et en le transposant, comme l'avait fait Mishima, sur le modèle du *samsara* ou cycle des renaissances. Deuxièmement, les représentations du bouddhisme servent à critiquer l'emprise de cette religion sur la vision du monde des *burakumin* et à expliquer la façon dont ceux-ci s'en remettent à un être supérieur pour supporter les conditions difficiles de leur milieu. Troisièmement, elles font ressortir la richesse de ce patrimoine religieux et les enjeux qu'entraînerait la disparition de cette culture pour le Japon. Avant d'aborder ces fonctions en détail, il est nécessaire de présenter le contexte religieux du bouddhisme populaire et de fournir quelques précisions sur la principale école bouddhique de la région de Kumano, le grand centre religieux où se déroule l'action du récit : le *Jôdo Shinshû*.

2.2 L'ÉCOLE DE LA « VÉRITABLE » TERRE PURE

Comme toutes les grandes religions du monde, le bouddhisme se divise en un grand nombre d'écoles, sectes et sous-sectes qui ont chacune évolué différemment à mesure qu'elles se propageaient à travers les pays asiatiques. Comme son nom l'indique, le bouddhisme dont il est question dans l'œuvre de Nakagami est dérivé de l'école de la Terre Pure dont

l'enseignement principal demeure aujourd'hui très populaire dans bon nombre de pays est-asiatiques. Le courant de la Terre Pure appartient aux écoles du *Mahayana* (Grand Véhicule), la branche du bouddhisme la plus répandue en Asie et à travers le monde. Elle s'oppose au *Hinayana* (Petit Véhicule), terme péjoratif désignant le bouddhisme des anciens (*Theravada*), qui se pratique toujours en Inde. Contrairement au Petit Véhicule où le salut n'est destiné qu'à quelques élus bien précis, le Grand Véhicule prône le salut de tous les êtres du monde et la possibilité pour chacun d'atteindre l'Éveil spirituel (*bodhi*) ici-bas. De plus, les éveillés peuvent se réincarner en *bodhisattva* (êtres d'Éveil) pour venir en aide à ceux qui ne connaissent pas la parole de Bouddha. Quiconque a atteint l'illumination et perçoit aussi le *nirvana* comme un objet de désir peut, par compassion pour autrui, renaître de plein gré à l'intérieur du cycle de mort et de renaissance (*samsara*) dont il vient de s'affranchir. Cela ne veut pas dire qu'il redevient esclave du cycle. Il s'y manifeste pour aider ceux qui n'ont pas reçu l'enseignement du Bouddha à atteindre eux aussi l'illumination. Naturellement, l'idée du « salut de tous les êtres » débouche sur le prosélytisme et l'ambition de répandre le plus possible le message bouddhique. Ce qui a porté fruit, car grâce à l'idée de compassion universelle, le *Mahayana* a séduit presque l'intégralité de l'Asie de l'Est, y compris le Japon.

L'école de la Terre Pure qui nous intéresse ici découle de ce courant du Grand Véhicule. La principale différence entre cette secte et les autres est qu'avant d'atteindre l'extinction totale (*nirvana*), l'adepte pratiquant atteint tout d'abord un stade transcendant dit de « non-rétrogression » : après sa mort, il se réincarne, dit-on, dans un paradis situé à l'Ouest (où le soleil se couche), qu'on appelle la « Terre Pure » et où règne Amida, le grand Bouddha de Lumière (à ne pas confondre avec le bouddha historique Çakyamuni). Par « non-rétrogression », on entend que l'être ne replongera pas dans le *samsara* et qu'il sera donc

libéré à jamais de la souffrance universelle (*dukkha*) entraînée par les renaissances répétées. Selon les quatre nobles vérités de Gautama Çakyamuni, le désir ou la soif (*tâhna*) serait à l'origine de cette souffrance, mais quand on renaît en Terre Pure, les désirs ne génèrent aucun *karma* susceptible de causer d'autres renaissances. Il est donc aisé pour ceux qui s'y réincarnent d'atteindre le *nirvana*, l'extinction totale de la souffrance. Anna Ghiglione illustre le sentiment mystique du *nirvana* par l'image suivante :

Les maîtres illustrent souvent la relation entre l'initié et le Dharma [la Loi bouddhique] par une image significative : celle d'une goutte d'eau qui rejoint l'océan et qui se diffuse dans la masse liquide sans qu'il y ait pour autant un anéantissement substantiel. Il s'agit donc d'une fusion mystique d'une intensité extrême, puisqu'il ne subsiste aucune forme de dualité entre le sujet et l'objet. (Ghiglione 2009 : 140)

La Terre Pure diffère du *nirvana* dans la mesure où on y observe encore une dualité de l'être. La Terre Pure se résume par une sorte d'étape où les êtres illuminés peuvent s'amuser et se remettre de leurs douleurs avant d'effectuer pour de bon leur fusion mystique dans la bouddhété.

Les méthodes à suivre pour réussir une renaissance en Terre Pure ont fait l'objet d'un débat acharné parmi les adeptes de cette école. La tradition s'est transformée à travers sept patriarches dont deux Indiens, trois Chinois et deux Japonais. Nous n'aborderons pas en détail la manière dont cette école s'est transformée avant et après son instauration au Japon, mais d'après James C. Dobbins (1989), il est certain qu'au fil des siècles la pratique s'est graduellement simplifiée, se tournant petit à petit vers le fidéisme au détriment d'un apprentissage rigoureux (récitation de sùtras, méditation, chasteté, etc.). Le bouddhisme *Jôdo*

Shinshû (l'école de la Véritable Terre Pure), c'est-à-dire la secte dont il est question dans les romans de Nakagami, pourrait bien représenter l'apogée de cette simplification :

Historically, the Shinshû derives its strength from the great number of ordinary people drawn to its simple doctrine of salvation through faith. It is built on the conviction that through faith one will be born during one's next lifetime in a transcendent real known as Pure Land. (Dobbins *Op. cit.* : 2)

Le *Jôdo Shinshû* fondé par Shinran à l'ère Kamakura (1185-1333) se résume par une sotériologie offrant un programme facile à suivre, autant pour le clergé que pour les pratiquants séculiers. Hônen, le prédécesseur de Shinran, avait déjà considérablement simplifié la « méthode » à suivre pour renaître en Terre Pure. Le *Sûtra d'Amida* comportait notamment une liste d'interdits stipulant que ceux qui avaient commis des meurtres ou volé le bien d'autrui n'étaient pas éligibles pour une renaissance en Terre Pure. Hônen n'était pas d'accord avec cette idée. Il croyait que même les pires criminels pouvaient bénéficier de la compassion infinie d'Amida. Il leur suffisait de réciter ce qu'on appelle le *nembutsu*, un *mantra* qui tient en trois mots – « *Namu Amida Butsu* » voulant dire « Je prends refuge en Amida » – et leur renaissance au paradis était assurée. Selon les croyances exclusives aux écoles de la Terre Pure, l'adepte peut aussi « transmettre » son pouvoir salvateur à une autre personne sans que cette dernière ait besoin de faire quoi que ce soit. Il s'agit du *tariki* (le pouvoir de l'autre) opposé au *jiriki* (la puissance de soi). Cette croyance a mené des adeptes de la Terre Pure à s'immoler en public pour alléger le *karma* de ceux qui assistaient au spectacle, d'après l'idée de la « souffrance vicairie » selon laquelle on peut souffrir pour laver les crimes d'autrui (exactement comme Jésus-Christ). C'est d'ailleurs dans cet ordre d'idées qu'en 1963 à Saïgon, le bonze vietnamien Thich Quand Duc s'est suicidé par le feu pour protester contre

la répression antibouddhiste du président vietnamien catholique Ngô Đình Diệm (Woods 2002 : 151-52) : Le sacrifice servait à alléger le *karma* de ses semblables dans une situation de crise. Shinran, fervent admirateur de Hônen, a apporté comme théorie qu'aucun être sur terre n'était capable de se sauver lui-même et que *seul* le pouvoir salvateur d'Amida permettait de renaître en Terre Pure. De plus, on ne peut pas se fier au *jiriki*, car celui-ci provient d'une source autre que celle d'Amida. Autrement dit, comme le *jiriki* n'existe pas, il faut s'en remettre obligatoirement au *tariki* issu d'Amida pour espérer être sauvé. Et comme celui-ci aurait fait la promesse pérenne de libérer tous les êtres du *samsara*, alors il suffit d'avoir la foi. Ce qui veut dire que le *nembutsu* est l'unique voie par laquelle Amida peut se manifester chez le pratiquant et c'est aussi le seul moyen de permettre l'Éveil. Cette croyance se démarque radicalement des autres croyances bouddhiques, car n'étant plus responsable de son illumination, le pratiquant doit obligatoirement avoir une foi profonde et la conviction intime que le *nembutsu* lui permettra d'être sauvé ici-bas. En ce sens donc, si les meurtriers et les voleurs récitent avec foi le *nembutsu* au moins une fois dans leur vie, ils peuvent eux aussi renaître en Terre Pure. Hônen a affirmé dans ses écrits que « Même un homme mauvais peut renaître en Terre Pure, et encore plus un homme bon ! ». Cela a été perçu comme une hérésie par les membres de la secte Tendai du mont Hiei d'où il a fini par être banni (Renondeau 1965 : 18). Shinran, son successeur, est pourtant allé plus loin. Il croyait qu'Amida avait davantage intérêt à sauver les criminels car, de tous les êtres, ce sont eux qui d'un certain point de vue sont les plus lourds de *karma* et, par conséquent, le plus à plaindre. À partir de cet argument il a complètement inversé la citation de Hônen : « Même un homme bon peut renaître en Terre Pure, et encore plus un homme mauvais ! » (Anesaki 1963 : 183). On imagine qu'une telle affirmation puisse être pleine de bon sens dans la philosophie d'un bouddhiste

pieux et optimiste, mais quel sens un enseignement comme celui-ci peut-il prendre dans un milieu séculier et illettré? Si la tolérance d'Amida est si grande qu'il accepte chez lui les plus infâmes brigands et si le salut nous est fourni sans aucun effort et que le Bouddha ne sollicite de notre part qu'une simple « piété » aveugle et inconditionnelle, alors on comprend que le *Jôdo Shinshû* soit devenu si populaire à travers le Japon et qu'il était facile d'en abuser.

2.3 LE *JÔDO SHINSHÛ* : FACTEUR D'AUTO-ALIÉNATION DES *BURAKUMIN*?

Nakagami critique sévèrement cette approche irresponsable du *Jôdo Shinshû*. Croyances mises à part, une religion devrait servir de boussole morale aux gens dépourvus d'instruction. Or, le *Jôdo Shinshû* encourage indirectement les mauvaises actions puisque, selon la doctrine de Shinran, le salut dépend uniquement de la récitation du *nembutsu*. Il est important de souligner que chez Nakagami, le Bouddha, les esprits ou les fantômes sont des éléments fictifs qui servent à raconter l'histoire d'après la vision du traditionalisme japonais. Car tout est raconté depuis la perspective de la mère Oryû, une vieille femme qui *croit* en ce genre de phénomènes à l'instar des paysans des époques féodale et classique. Oryû est le médium par lequel le surnaturel devient possible et dont Nakagami se sert pour attaquer subtilement la sotériologie absurde du *Jôdo Shinshû*.

Oryû perçoit la souffrance récurrente des Nakamoto comme une indication que le Bouddha les a rejetés, que celui-ci est dépourvu de compassion, voire qu'il est malfaisant. Ses propos sont chargés d'ironie, car tout bon pratiquant du bouddhisme sait que la compassion est la vertu cardinale du *Mahayana*. Si le *Jôdo Shinshû* rejette catégoriquement l'idée que l'être puisse être responsable de son salut, les quatre nobles vérités stipulent au contraire que ce sont les actes (*karma*) issus des volitions propres de l'être qui provoquent sa douleur et ses

renaissances dans le *samsara*. Dans le *Jôdo Shinshû*, il n'y a aucune volonté apparente d'adhérer à cette vérité, pourtant fondamentale, étant donné que la pratique séculière se résume au fidéisme envers le pouvoir salvateur d'Amida. C'est justement là-dessus que l'interprétation de la doctrine pose un problème. Si Amida est responsable de notre salut, alors n'est-il pas, par extension, également responsable de notre souffrance? Selon le *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, « croire que la souffrance est infligée par un être supérieur » fait partie des seize erreurs que le pratiquant peut faire sur les quatre vérités bouddhiques (Cornu 2001 : 454). Or, dans *Miracle*, Bouddha est identifié par la mère Oryû comme étant la source des malheurs de tout le monde :

Même si le Bouddha, des ténèbres d'où naît la vie, s'amuse à discriminer les hommes et à leur faire endosser un destin maudit, la sage-femme que je suis t'attend au seuil de ce monde de plaisirs, à titre de servante de la vie. (*Miracle* : 16)

Selon la mère Oryû, les souffrances de la famille Nakamoto sont sans conteste le résultat de l'œuvre de Bouddha. Pourtant, on voit bien que les membres de cette famille sont soit liés à la pègre, soit des violeurs, soit des meurtriers, soit des filous, ou bien toutes ces choses à la fois. Une interprétation bouddhique classique invoquerait immédiatement la notion de *karma* : ces Nakamoto récoltent simplement le fruit de leurs actes criminels accumulés de génération en génération. Ce n'est pas le cas avec le *Jôdo Shinshû*, car souvenons-nous que même les plus grands criminels peuvent jouir d'une renaissance en Terre Pure. Voilà exactement le problème que soulève Nakagami à propos de cette école. À force de s'en remettre constamment à une instance divine pour expliquer ses propres malheurs, on perd le sens de la responsabilité et on maintient inconsciemment son état d'aliénation. Il y a une mauvaise foi énorme dans la manière de penser des Nakamoto. Ils savent très bien qu'ils commettent des actes

condamnables, mais ils refusent d'en assumer la responsabilité et n'arrivent pas à comprendre après coup (ce qui paraît très drôle d'ailleurs) pourquoi ils sont ainsi châtiés par le Ciel. Ils pensent se situer d'emblée hors de la miséricorde bouddhique et se servent de cet argument pour légitimer leur inertie devant leur situation. Ils sont persuadés que le Bouddha ne les sauvera pas, même s'ils vivent autrement. Dans *Miracle* particulièrement, le personnage de Miyoshi (qui apparaît également dans *Mille ans de plaisir*) est atteint de cécité dégénérative et se demande pour quel vice il est châtié de la sorte:

Tu vois l'eau qui arrive du haut des montagnes et se rassemble entre les rochers pour s'écouler en bas. Eh bien trois mois après être arrivé ici, c'était déjà flou pour moi. J'aimerais bien lui demander au Bouddha, s'il existe. Si c'est pour avoir foutu le feu, pour avoir tué ou pour avoir vendu ma gonzesse que je suis puni. Bon dieu, c'est quoi ce châtement? J'y voyais déjà pas clair la nuit quand j'étais gosse et j'y voyais déjà plus clair le jour avant d'avoir brûlé, tué ou vendu. (*Miracle* : 141)

On ne sait pas avec certitude d'où provient la cécité de Miyoshi. Dans cet extrait, celui-ci semble affirmer qu'il est atteint de cette maladie depuis l'enfance. Mais dans *Mille ans de plaisir*, la mère Oryû lui indique que ce serait peut-être à cause du *philopon* avec lequel il se pique depuis son enfance. Notons que le *philopon* est une forme de méthamphétamine susceptible dans certains cas de causer des ulcères cornéens qui provoquent la cécité. Oryû soulève l'idée que Miyoshi est sans doute responsable de son propre malheur, mais ce dernier répond par un « peut-être » et continue à se droguer malgré sa maladie. Pour lui, de toute façon, c'est le Bouddha qui est responsable. Dans *Miracle*, Taichi apprend de Miyoshi que son destin est scellé d'avance par le Bouddha et en reçoit la preuve lorsqu'il apprend que Miyoshi s'est pendu à un pin peu de temps après leur rencontre. Taichi et ses trois cousins décident

alors de ne plus jamais se priver de rien. Comme le Bouddha ne fera rien pour les sauver, ils préfèrent profiter du peu de temps qu'il leur reste pour se rassasier dans les bordels:

« Où est-ce que vous allez? » leur demanda le jeune gars des Ruelles qui avait appris la mort de Miyoshi. [...] au nom des quatre garçons Ikuo expliqua, fanfaron, qu'ils avaient décidé de ne plus se donner de mal vu qu'ils étaient condamnés à mourir jeunes, qu'ils allaient vivre désormais en quête uniquement du plaisir.

« En couvrant les filles de votre jus? » Ricana le jeune gars avec une expression qui ne chercha pas à cacher son mépris. « C'est pour ça qu'on vous fait cette réputation à votre lignée. » (*Miracle* : 145)

Le jeune homme fait appel au bon sens en leur indiquant franchement qu'ils sont responsables de leur réputation. C'est bien par leurs actes et non à cause d'une instance divine que leur vie est éphémère. Et ce n'est que le début, car les quatre Nakamoto tueront, tortureront, violeront et vendront de la drogue aux mineurs sans scrupule sous prétexte qu'ils sont condamnés par le Ciel. Selon les enseignements de Shinran, ils pourraient renaître en Terre Pure malgré tous ces crimes s'ils s'avisent de réciter le *nembutsu* au moins une fois dans leur vie. Nakagami critique fortement cet aspect du *Jôdo Shinshû* en nous faisant part de l'interprétation d'Oryû, après quoi les actes des personnages parlent d'eux-mêmes. Aucun Bouddha ne les châtie. Ils ne font que récolter ce qu'ils ont semé en adoptant volontairement un mode de vie dangereux et malsain, ce qui évidemment renvoie à la notion de *karma*.

Ici, la triste réalité du *buraku* est également représentée. Non seulement ses habitants sont ostracisés par le reste de la société, mais la plupart d'entre eux entretiennent eux-mêmes leur état d'aliénation par la débauche, le crime, l'alcool, la drogue et finalement la religion, leur drogue ultime. Il est vrai que Nakagami ne fait pas un très beau portrait de ses congénères

et, comme Anne Hellen Thelle le souligne, il ne libère pas ses personnages d'un mode de représentation discriminatoire préétabli (Thelle 2010 : 198). D'où l'importance du projet social de Nakagami, qui est d'améliorer l'éducation des *burakumin* pour qu'ils se prennent en main et sortent de leur état d'aliénation. Ils doivent comprendre qu'ils sont à la merci d'une condition qu'ils entretiennent eux-mêmes par le biais d'une pensée religieuse archaïque.

2.4 ORYÛ : FIGURE DE KANNON, BODHISATTVA DE LA COMPASSION

Les aspects positifs de la religion bouddhique ressortent beaucoup des interprétations et des visions de la mère Oryû, dont le personnage renvoie fortement au bodhisattva de la compassion, Kannon, l'une des divinités les plus vénérées du bouddhisme *Mahayana*. Apparaissant à l'origine sous forme masculine, son apparence a été graduellement féminisée et même associée à la figure archétypale de la mère lorsque le bouddhisme s'est répandu en Chine. On l'associe d'ailleurs quelquefois à la Vierge Marie qui représente également pour les chrétiens une figure de compassion et d'amour pour l'enfant. Kannon signifie « celui qui perçoit les sons », car il vient en aide à ceux qui prononcent son nom, conformément à la notion de *tariki* et, comme pour le *nembutsu*, au pouvoir salvateur de la récitation orale. Les « sons » ou les « appels » qu'entend Kannon, émissaire d'Amida, sont bien sûr ceux des prisonniers du cycle des renaissances. Souvent représentée avec plusieurs bras, Kannon est une personnification de la vertu cardinale du bouddhisme *Mahayana*. Kannon est aussi le *bodhisattva* qui est censé conduire les êtres vers la Terre Pure. La région de Kumano, d'où vient Nakagami et où se déroule l'action de la plupart de ses récits, est considérée par plusieurs croyances de la Terre Pure comme étant le point d'ancrage reliant l'au-delà et l'ici-bas :

Pour se rendre à cette « terre pure » située vers le sud, sur une montagne au-delà des mers, certains fidèles fervents sont allés jusqu'à s'embarquer sur des bateaux qu'ils laissaient partir à la dérive au large de Kumano. Le choix de Kumano comme point de départ pourrait s'expliquer par les liens avec l'au-delà que ce grand centre religieux a depuis l'Antiquité. (Bonnefoy 1981 : 111)

Ces bateaux de bois complètement scellés s'appelaient *utsurobune* et les ascétiques endurcis s'envoyaient à la dérive avec la foi absolue que le *utsurobune* les conduirait à la Terre Pure. Également dans cette même région, sur le mont Kôya, d'autres pratiques visaient aussi à l'attente de l'avènement du bouddha Miroku⁸ : Les moines jeûnaient jusqu'à la mort dans des salles de méditations fermées dans l'objectif d'être ensuite momifiés pour poursuivre leur méditation après le règne de Miroku (*ibid.*). Kumano a toujours été considéré comme un « autre monde » aux yeux du peuple japonais. La cour impériale n'exerçait pas son pouvoir dans cette région et les mystiques associés au bouddhisme ésotérique Shingon (tels les *hijiri*) étaient à la fois respectés et craints (Corneyetz 1999 : 171). Nakagami se sert de cette signification pour effectuer une dichotomie entre le sacré et le profane : le sang des Nakamoto, à la fois pur et souillé, le *roji* bâti sur un étang aux lotus (la fleur qui symbolise l'éveil spirituel), les frivolités extrêmes et les châtements divins, etc.

Les analogies entre Kannon et la mère Oryû sont flagrantes bien qu'indirectes. Accoucheuse, elle a recueilli dans ses bras tous les enfants du *roji*, allusion aux mille bras de

⁸ Aussi connu sous le nom de *Maitreya*, ce bouddha est censé faire son apparition dans plusieurs *kalpa* (millions d'années) pour amener tous les êtres au *nirvana*. On pourrait associer son avènement au jour du jugement dernier dans l'apocalypse chrétienne, sauf qu'ici le monde sensible, les enfers et les paradis s'éteignent également. Rappelons que *nirvana* ne signifie pas « béatitude » mais « extinction » ; c'est la réalisation que l'univers est fait d'une essence « vide » et de fusionner avec elle. L'eschatologie bouddhique se résume par un retour définitif à la vacuité où les êtres sont libres de l'illusion qu'ils existent.

Kannon capable de toucher tous les êtres. Elle vient en aide à tous ceux qui sont dans le besoin. Elle est un focalisateur par lequel la plus grande compassion est possible, même à l'égard d'un criminel. Anne Helen Thelle (2010 : 68) observe que même le meurtre et le viol ne sont pas des crimes assez grands pour Oryû, au point que son mari, Reijo, l'accuse de préférer les voyous aux réels enseignements du Bouddha. La situation est ironique : un adepte du *Jôdo Shinshû* accuse Oryû d'appliquer à la lettre la doctrine de Shinran en favorisant les hommes mauvais plutôt que des hommes bons. Oryû semble ignorer quelques interdits du bouddhisme comme on peut l'observer dans ce passage :

Il est certain que la mère Oryû manque autant qu'il est possible de cette morale qu'on pratique dans les familles : Tu ne voleras point, tu ne tueras point; tu ne feras point couler le sang. Tout est permis pourvu seulement que tu sois là : c'est ce que la mère Oryû a toujours pensé et son chemin de servante de Bouddha a toujours consisté tout au long de sa vie à tout accepter en se persuadant que c'était bien ainsi. (*Mille ans de plaisir* : 58)

D'un point de vue strictement bouddhiste et compte tenu de la réincarnation, il est vrai que ceux qui commettent des crimes sont à même de devenir ceux qui souffriront le plus à long terme. C'est à partir de ce raisonnement ésotérique que Shinran en est venu à idéaliser la personne malfaisante en tant que candidat idéal pour le salut. Ce raisonnement justifie l'attitude de la mère Oryû envers les Nakamoto.

Cela fait écho à la discrimination dont les *burakumin* sont victimes dans la société japonaise. Les Nakamoto représentent tout ce qu'on peut craindre des *burakumin* : leur nature violente sert à provoquer le sujet japonais et à lui montrer de façon ostensible et détaillée toutes les choses qu'il refuse de voir. Pour reprendre les mots de Nakagami, ce sont les

bombes lancées contre le mur invisible des conventions sociales japonaises. On pourrait même affirmer que le *burakumin* qui est mis en évidence dans *Mille ans de plaisir* n'est pas forcément le vrai *burakumin* et qu'il incarne plutôt l'idée fausse que s'en font les autres Japonais.

Oryû n'est pas indifférente aux horreurs que subissent et infligent les Nakamoto, mais elle ne les juge pas et sa compassion envers eux est sans limite. Sage-femme, elle les a mis au monde et les considère tous comme ses propres enfants. Elle comprend que ce n'est pas la nature des Nakamoto qui est mauvaise. Ce sont les souffrances dues aux conditions de leurs quartiers défavorisés qui contribuent à leur déchéance. Dans *Miracle*, Oryû blasphème et accuse le Bouddha de ne pas avoir assez de compassion en lui pour sauver le *Roji*. Au début de *Miracle*, le vieux Tomo no Oji enfermé dans un asile pour alcooliques est pris d'un délire éthylique : dans son hallucination, il voit la mère Oryû (qui à ce moment de l'histoire est déjà morte) lui apparaître et lui raconter sa rencontre avec le Bouddha à qui elle a rendu visite en Terre Pure. La situation est hautement comique puisqu'elle aurait réprimandé le Bouddha Çakyamuni qui ne l'avait pas reconnue malgré tout ce qu'elle avait fait pour les enfants du *Roji* :

Sâkya m'a convoquée. « Mais qui t'es, toi? » qu'il m'a fait. Et je lui ai rétorqué : « Comment ça qui je suis? Vous, le vénérable Sâkya, vous ne savez même pas qui je suis? » Le petit moine Maître Reijo à côté de moi essayait de me faire taire, mais j'étais partie avec la ferme intention de lui dire son fait, au Sâkya : « Je suis Oryû, la sage-femme qu'a accueilli sans discrimination tous les enfants qui naissent dans les Ruelles. » (*Miracle* : 10)

Ailleurs, elle raconte le moment où Taichi et ses cousins sont allés voir le Bouddha :

Quand ils ont débarqué tous les quatre, ils sont allés voir le Bouddha avec moi pour lui dire son fait : « Dis donc, toi, mais pour qui tu te prends? » Eh bien, il leur a demandé pardon d'un air gêné, en se grattant la tête, le cul. Tu ne peux pas voir ça tant que tu vis, ils l'auraient roué de coups si je ne les avais pas retenus. (*Miracle* : 58)

On mesure toute l'ironie d'un Bouddha qui se sent coupable d'avoir manqué à ses promesses. Plus particulièrement, d'avoir manqué aux quarante-huit serments contenus dans le *Sûtra de la Méditation de la Terre Pure* (*Amidakyô*) formant la base scripturaire d'où est issue la caractéristique fondamentale du *Jôdo Shinshû*, la condition *sine qua non* de cette tradition fidéiste : la *foi*. Rappelons que dans le *Jôdo Shinshû*, c'est non pas la pratique mais la dévotion absolue portée vers les promesses d'Amida qui détermine l'illumination. La foi est la manifestation d'Amida chez les être sensibles et sans lui le salut de l'être ne peut qu'être partiel. Comme l'affirme Dobbins, le développement religieux selon Shinran se réalise en trois stades : (1) les bonnes actions, (2) le *nembutsu*, c'est-à-dire le *mantra* invoquant la puissance d'Amida, et (3) la foi. Dobbins montre que selon le dix-neuvième serment d'Amida, quelqu'un peut renaître en Terre Pure si sa vie n'a été jalonnée que d'actes vertueux. C'est ce que Shinran appelait la méthode « élémentaire » (*yômon*). Cependant, il renaîtra non pas au centre, mais seulement à la périphérie de la Terre Pure, dans une forêt appelée *sôju ringe ôjô* (Dobbins 1989 : 28). La deuxième méthode consiste à invoquer la puissance d'Amida en récitant le *nembutsu* avant de mourir, sans nécessairement croire en Bouddha. L'être ne renaîtra pas en Terre Pure; il renaîtra, dit-on, dans une prison de bijoux. Finalement la troisième méthode, la vraie, est la récitation du *nembutsu*, mais cette fois avec la conviction que c'est non pas le *jiriki*, mais le *tariki* qui est à la base du salut, c'est-à-dire que celui-ci ne

dépend pas de soi mais du Bouddha Amida. L'application correcte de cette dernière méthode garantira, quoi qu'il arrive, une renaissance au stade de non-rétrogression.

Il est évident que la mère Oryû suit cette troisième véritable méthode par opposition à Maître Reijo qui, pour sa part, suit surtout le chemin élémentaire en accordant plus d'importance à une action juste, en priant et en récitant des sùtras et en refusant catégoriquement d'être aveugle aux crimes des Nakamoto. La mère Oryû est le symbole du pratiquant idéal du *Jodô Shinshû* : ne sachant ni lire ni écrire, elle parvient néanmoins à pratiquer le bouddhisme avec une grande perspicacité. Les tendances à mésinterpréter la doctrine de Shinran ne sont pas rares et finissent le plus souvent par justifier le mal par la promesse d'un paradis mystique. L'intention de Shinran était avant tout de rendre accessibles les enseignements de la Terre Pure, mais le manque de discernement dû à une éducation précaire est inévitable. En ce sens, malgré son illettrisme, Oryû fait preuve de jugement de telle sorte qu'elle transcende l'aspect du simple mortel. On la voit revenir d'entre les morts pour discuter avec Tomo no Oji et ainsi s'associer à la figure du *bodhisattva* Kannon pour incarner la compassion bouddhique au sein de la communauté *burakumin*.

En conclusion, si les *burakumin* sont toujours ancrés dans une foi religieuse traditionnelle par laquelle ils justifient leur situation, le reste du Japon serait en revanche dépourvu de cette valeur qui caractérise la communauté et que Nakagami illustre à travers la mère Oryû : la compassion. En faisant de ce personnage une figure compassionnelle face aux plus effroyables criminels, l'auteur donne une touche d'humanité aux Nakamoto et empêche de les catégoriser dans un cadre manichéen. Ils sont à la fois bons et mauvais, purs et impurs, sacrés et profanes. De même qu'il est impossible de les classer, il est impossible de les juger

sur leurs seuls actes. C'est exactement ce qui se produit dans la réalité avec la discrimination des *burakumin*. On les juge en fonction de leurs métiers et on les méprise sans chercher à comprendre ce dans quoi ils vivent. C'est exactement ce comportement intolérant et dépourvu de compassion qui forme le noyau du problème. Autrement dit, c'est l'intolérance des Japonais qui crée une mauvaise image du *burakumin*, et non la mauvaise image qui suscite l'intolérance. S'il y a de la criminalité et des problèmes d'alcoolisme dans les quartiers, cela ne veut pas dire que tous les *burakumin* sont des alcooliques et des criminels. En refusant d'accepter les *burakumin* comme sujets d'une même société, on encourage indirectement le développement du crime organisé à l'intérieur de la communauté. S'il est impossible de sortir du ghetto et si la ségrégation sociale est insurmontable, alors le crime devient un recours facile pour améliorer sa situation et peut fatalement devenir un symbole de réussite dans la pensée des individus. Ce phénomène n'est pas uniquement observable chez les *burakumin*; pensons à la culture « gangster » des ghettos noirs aux États-Unis. Ces riches délinquants qui vantent les mérites du meurtre et du proxénétisme pour accéder à la réussite sociale projettent une mauvaise image de leur propre communauté, ce qui amplifie le racisme déjà existant. Le problème du *burakumin* est similaire sur ce point. Nakagami met en évidence ce sombre aspect de la communauté pour signifier qu'il est tout à fait pardonnable. Le crime que l'on observe dans les quartiers est pardonnable puisque la société japonaise en est la première responsable et que les *burakumin* sont les seuls qui en paient vraiment le prix. Le *buraku* devient une sorte de *samsara* ou cycle karmique d'où l'on ne peut s'éveiller, car la compassion bouddhique est inexistante dans le reste de la société. Le *buraku* ne peut pas se sauver lui-même et, sans le *tariki* de la société japonaise, il ne sera pas sauvé non plus. Dans les écrits de Nakagami, on pourrait même considérer Bouddha comme une allégorie de l'État

japonais et du système qui enferme chaque Japonais dans une idéologie oppressive. Finalement, Nakagami ne critique pas uniquement la doctrine religieuse de Shinran. Il honore en même temps le bouddhisme dans la mesure où la compassion (au sens bouddhique), qui semble aujourd'hui absente de la société moderne, demeure présente dans le quartier des intouchables.

2.5 INCIDENTS PARANORMAUX ET DÉLIRES ESTHÉTIQUES

La région de Kumano est célèbre pour ses histoires et ses légendes peuplées de créatures mythiques et de fantômes et pourrait bien être l'endroit où est né le panthéon de l'imaginaire folklorique japonais. Nakagami réactualise cet imaginaire dans la littérature moderne. Le narrateur de *Miracle* et de *Mille ans de plaisir* est externe et omniscient. Il raconte l'action à travers la pensée de différents personnages. La plupart du temps, c'est par les yeux de la mère Oryû qu'on perçoit les événements. Il arrive souvent que des phénomènes paranormaux se produisent subitement à l'intérieur du récit, brisant le ton réaliste de l'histoire pour plonger momentanément le lecteur dans un univers fantastique. C'est ce qu'on appelle le « réalisme magique », que Nakagami a explicitement emprunté à Gabriel García-Márquez pour peindre les mœurs contemporaines du *buraku* et leurs croyances ancestrales. Notamment, le titre *Mille ans de plaisir* est une allusion directe au titre du fameux *Cent ans de solitude* de García-Márquez. Chez Nakagami, les phénomènes surnaturels se produisent souvent lorsqu'un personnage est sous l'effet d'un quelconque narcotique, mais parfois la narration semble laisser entendre que ces phénomènes se produisent réellement, qu'ils arrivent spontanément. Nous allons analyser quelques exemples tirés à la fois de *Miracle* et de *Mille ans de plaisir* pour en comprendre la signification. Nous avons déjà observé que les apparitions de la mère

Oryû sont étroitement associées à la figure du bodhisattva, mais bien d'autres « apparitions » surnaturelles se produisent dans les récits de Nakagami.

2.5.1 LE DRAGON ORIENTAL

Les dragons des mythologies orientales ont des fonctions et des représentations diamétralement opposées à celles des dragons occidentaux. Ils n'ont absolument rien de démoniaque, ne crachent pas de feu et ne sont pas définis dans un cadre manichéen. Au contraire, les dragons asiatiques sans être particulièrement bienveillants sont des créatures bénéfiques pour l'homme. Ils symbolisent surtout les forces de la nature et notamment les phénomènes climatiques. Si le dragon occidental est associé au feu et au diable, le dragon asiatique est plutôt associé à l'eau et à la pluie. Sa fonction ressemble davantage à celle de Zeus ou de Poséidon dans la mythologie grecque qu'aux représentations manichéennes du dragon occidental associé aux forces du Mal et à l'enfer. Le dragon asiatique relève d'une croyance servant d'explication primitive aux divers phénomènes météorologiques qui résulteraient de son humeur. En colère, il déclencherait des tempêtes. Calme et apaisé, il arroserait de sa pluie les récoltes de l'homme. En ce sens, le dragon asiatique est profondément lié à l'agriculture, à la fertilité et à la vie. Chez Nakagami, le dragon apparaît dans *Mille ans de plaisir*, à la fin de la nouvelle « Le Carrefour des Six-Voies ». Miyoshi (personnage qui figure aussi dans *Miracle*) est atteint de cécité dégénérative et décide de mettre fin à ses jours, persuadé que le Ciel lui a jeté une malédiction dont il ne peut se défaire. Il se pend à un arbre. Encore une fois, Nakagami revisite le traumatisme du suicide de son frère Ikuhei en présentant l'image d'un jeune homme pendu. S'ensuit alors un phénomène étrange qui plonge le récit dans une réalité complètement surnaturelle brisant littéralement le ton du récit, jusqu'à présent réaliste : le dragon tatoué sur le dos de Miyoshi prend vie, s'entortille autour du corps de

Miyoshi puis s'envole vers le ciel en déclenchant une tempête, puis une averse qui, selon l'auteur, ne s'est pas arrêtée depuis sa mort :

Il n'avait cessé de pleuvoir depuis que Miyoshi était mort. Pour la mère Oryû cette pluie était un nectar, signe qu'un être né du sang des Nakamoto sans être de ce monde avait consenti à le purifier d'un de ces péchés en retournant au ciel par une mort prématurée, et s'adressant à Miyoshi elle joignit plusieurs fois les mains avec un sentiment de gratitude. (*Mille ans de plaisir* : 86-87)

Plusieurs notions religieuses ressortent de ce passage. Premièrement, le dragon qui s'échappe de Miyoshi symbolise la transcendance spirituelle au sens bouddhique. Le titre de la nouvelle « Le Carrefour des Six-Voies » préfigure ce qui va se produire à la fin de la nouvelle. Une note de cette édition de *Mille ans de plaisir* précise que le « carrefour des six-voies » renvoie à la phase de métempsychose dans le processus de réincarnation; il représente le moment où, entre la vie et la mort, l'« âme » de l'être migre vers un autre corps pour ensuite renaître dans une autre vie. Le terme « âme » ne peut pas réellement être utilisé ici étant donné que la philosophie bouddhiste ne souscrit pas au monisme ontologique et s'oppose catégoriquement à l'idée d'un sujet stable et immobile, d'un « moi » qui s'oppose à l'« autre » et contredirait la notion de la vacuité universelle. Quoi qu'il en soit, il y a bien un « corps subtil » qui transmigre d'une existence à une autre et c'est dans cette phase de métempsychose que l'être renaîtra dans une nouvelle vie dont la qualité sera déterminée par le poids de son *karma*. Aussi peut-il devenir humain, animal, titan, démon et même dieu. Les « six-voies » sont les six royaumes possibles, selon la croyance bouddhique, dans lesquels l'être peut se réincarner, à savoir l'enfer, le royaume des démons affamés, le royaume des Asuras (les titans envieux), le royaume des animaux, le royaume des humains et, finalement, le

paradis (*Tusita*). Il faut savoir que tous ces royaumes font partie du cycle du *samsara* et le paradis de *Tusita* dont il est question ici n'est pas le même que celui de la Terre Pure mentionné précédemment. Ce paradis est un lieu de désir et d'opulence où vivent les *deva*, « les dieux satisfaits », qui ne manquent jamais de rien. Mais les habitants de ce paradis peuvent également se réincarner, et comme ce royaume est celui qui génère le plus de désir, il est également celui qui génère le plus de *karma* et, par conséquent, de souffrance. Ce paradis est en quelque sorte la culmination du cercle vicieux du *samsara*. Ceux qui y résident tomberont inévitablement en enfer dans leur prochaine existence. La Terre Pure, en revanche est, comme nous l'avons dit, un stade de non-rétrogression, ceux qui y renaissent sont définitivement hors du cycle.

Considérant que Nakagami a spécifiquement choisi le titre « Le Carrefour des Six-Voies » en fonction du cycle de métempsychose, comment peut-on interpréter l'apparition de ce dragon à la fin de la nouvelle? Les Nakamoto, comme le répète constamment le narrateur, sont des êtres à caractère double : ils sont purs et impurs, sacrés et profanes, moraux et immoraux. Leur existence transcende toute forme de dualisme, y compris le dualisme ontologique qui renvoie à l'une des notions les plus fondamentales du bouddhisme, à savoir la non-dualité. L'image du dragon s'envolant vers les cieux, laissant derrière lui le corps pendu d'un criminel qui ne supportait plus sa condition, ne symbolise pas l'Éveil mais la continuation d'un cycle où les torts causés par Miyoshi sont contrebalancés par une pluie. Oryû, qui perçoit la mort de Miyoshi comme un dragon qui fait tomber la pluie, donne une explication religieuse à cette averse soudaine. Parce qu'elle succède à la mort du personnage, Oryû l'associe immédiatement au dragon tatoué sur son dos. L'important n'est pas qu'un dragon se soit effectivement échappé du dos de Miyoshi. C'est plutôt que la mère Oryû

perçoive ce phénomène comme s'il s'était réellement passé. Au lieu d'être présenté comme une métaphore, il est précisément décrit comme s'il se produisait devant les yeux de la mère Oryû. Ce qu'elle voit et décrit montre qu'elle se situe dans une vision du monde qui n'existe pas dans la rationalité scientifique du Japon moderne, et que cette vision du monde appartient à une autre culture et à une autre époque, à une époque mythique où l'on palliait le rationnel en expliquant les phénomènes météorologiques par l'opération divine des dragons. Autrement dit : des croyances issues de la tradition orale d'où est né le *monogatari*.

2.5.2 LES TENGU

Les *tengu* (天狗), littéralement « chiens célestes », sont des créatures de la mythologie japonaise et font une apparition récurrente dans les récits de Nakagami. Ces créatures mi-oiseau mi-homme, représentées avec de grandes ailes sur le dos, un visage rouge et un nez très long ou un bec de corbeau (*karasu tengu*) sont capables de voler, de changer d'aspect et de se rendre invisibles (Bonnefoy 1999 : 289). Elles sont souvent associées aux *kami*, les esprits ou les dieux de la religion shintô, mais il serait tout aussi juste de les appeler *yôkai* (monstre, fantôme) étant donné qu'elles représentent essentiellement un objet de crainte dans l'imaginaire japonais. En japonais, le mot *kami* (神) signifie « divinité » ou « esprit » et trouve son origine dans le shintoïsme, la plus ancienne religion du Japon. Le shintoïsme est une tradition animiste aux origines inconnues (peut-être dérivée du taoïsme). Il attribue une âme aux éléments naturels comme le soleil, la lune, les pierres, les arbres, la pluie, etc., afin de leur donner une force vitale et explicable, comme le dragon associé à la pluie. En bref, dans la cosmogonie japonaise, les *kami* sont des divinités responsables de l'existence et du fonctionnement de la nature telle qu'on la perçoit, qu'elle soit positive ou négative. En revanche, les *yôkai* sont des démons qui incarnent des forces surnaturelles maléfiques dont la

présence étrange perturbe l'ordre naturel des choses. Contrairement aux *kami*, les *yôkai* sont associés à l'« inquiétante étrangeté » (*Unheimlichkeit*); ce sont des esprits trompeurs agissant selon leurs propres intérêts, se transformant à loisir pour abuser de la confiance des humains et profiter de leur gentillesse avant de disparaître définitivement. Ils sont très souvent dotés d'un pouvoir de polymorphisme ou d'invisibilité et sont parfois animés par un sentiment de vengeance comme le *yûrei* que l'on peut observer par exemple dans le célèbre film *Ju-on* (The Grudge) de Shimizu Takashi ou encore dans *Ugetsu* de Mizoguchi Kenji. En réalité, le *yûrei* incarne, sous la forme d'un fantôme, l'expression d'une émotion négative qui se déchaîne contre les êtres humains et continue à errer sur terre jusqu'à ce que cette émotion soit assouvie.⁹ L'activité vengeresse des *yôkai* rappelle inévitablement la notion de *karma*.

On attribue également au *tengu* des sentiments de vengeance et aussi, avec une certaine ambiguïté, un sentiment de pitié sans doute associé à la compassion bouddhique. De plus, le *tengu* ne s'attaquerait pas à n'importe qui :

– Le *tengu*? Fit-elle [Oryû], désarçonnée mais enfin il ne fait rien de mal. Maître Reijo et moi qui habitons cette colline, il n'a jamais rien fait de mal tu sais. Il ne s'en prend qu'aux méchants. (*Miracle* 207)

Le *tengu* est aussi associé à l'orgueil, comme on le voit dans l'expression, courante au Japon, « *atarashii kuruma de tengu ni naru* » (littéralement : « Je suis *tengu* de ma nouvelle voiture », ce qui veut dire « Je suis très fier de ma nouvelle voiture »). Par ailleurs, traiter quelqu'un de *tengu*, c'est l'accuser de vantardise. On dit qu'un *tengu* serait en réalité un moine

⁹ À ce propos, il existe un dessin animé japonais intitulé *Mononoke* mettant en scène un exorciste qui est obligé de comprendre la raison de la présence du *yôkai* sans quoi il sera incapable de dégainer l'épée qui servira à l'exorciser. Autrement dit, il ne lui suffit pas d'éradiquer la forme du démon; il doit aussi se débarrasser du sentiment négatif qui cause sa manifestation.

bouddhiste déchu pour avoir commis le péché d'orgueil. Les *tengu* et les moines bouddhistes partagent cette particularité d'être étroitement liés aux montagnes. Notons aussi que le Japon en est recouvert à environ 80% (Berque 1976 : 18) et que ce territoire représente un espace vierge pour des raisons de topographie abrupte, mais aussi pour des raisons sacrées. Les montagnes sont les lieux où résidaient les communautés religieuses et où sont érigés les principaux sanctuaires de certaines sectes comme le temple Enryaku-ji, siège de la secte Tendai, sur le mont Hiei, ou encore le Kongôbu-ji et les autres complexes religieux de la secte Shingon sur le mont Kôya. La montagne est le domaine des *kami* et des *yôkai*. Associés aux moines orgueilleux, les *tengu* étaient par ailleurs associés d'emblée aux *yamabushi* et aux *sôhei*, des moines-guerriers généralement reconnus pour être des fauteurs de trouble. Au cours du X^e siècle, vers la fin de l'ère Heian, alors que le pouvoir du clan Fujiwara, qui avait usurpé le contrôle de l'État, commençait à faiblir, les organisations de *sôhei* étaient devenues très puissantes. Les *sôhei* allaient fréquemment semer le chaos dans la capitale de Heian-Kyô (Kyôto) depuis les montagnes qui la surplombaient, afin de manifester leur opposition au pouvoir politique et profiter de la confusion pour piller et incendier les temples rivaux (Calvet 2003 : 84). Yves Bonnefoy propose une hypothèse intéressante quant au « pourquoi » de l'association des *tengu* aux moines-guerriers :

Peut-être le désordre créé par les moines-guerriers qui allaient intimider la capitale par des défilés, et les querelles entre les temples parurent l'œuvre néfaste des Tengu, ainsi que l'attitude orgueilleuse prise ici et là par des moines trop sûrs de leur pouvoir et trop négligents de la discipline monacale. (Bonnefoy 1999 : 290)

En passant, il n'est pas rare de confondre les *yamabushi*, guerriers ascétiques et solitaires, avec les *sôhei* qui, en revanche, étaient des moines-guerriers beaucoup plus

organisés. Si ces derniers étaient responsables des désordres, cela n'empêchait pas les *yamabushi* solitaires de se rallier à leur cause. Quoi qu'il en soit, ces deux types de moines-guerriers étaient tous adeptes de la tradition ésotérique du *shugendô* dont la pratique prétendait à l'acquisition de pouvoirs magiques. C'est pourquoi on pensait qu'ils étaient en contact avec les enfers. Signalons aussi que, dans le domaine des arts, les *tengu* sont souvent représentés avec des tenues monastiques. Dans le recueil de légendes folkloriques intitulé *Tôno Monogatari*, l'ethnologue Yanagita Kunio (1975 : 38) décrit le *tengu* comme un « immense prêtre » avec de grandes ailes sur le dos. Ce qui évoque immédiatement l'adage selon lequel « l'habit ne fait pas le moine ». En ce sens, la figure du *tengu* incarne celle du faux ascétique, du criminel qui s'abrite derrière l'institution religieuse pour mieux arriver à ses fins.

Nakagami reprend cette figure de « faux ascétique » en l'associant au *hijiri* (saint homme) dans sa nouvelle intitulée *Fushi* (elle-même inspirée de la nouvelle *Kôya Hijiri* d'Izumi Kyôka). Livia Monnet caractérise le *hijiri* comme une figure d'absence et d'imposture remettant en question la crédibilité de la tradition bouddhiste ainsi que la perception idéale du salut réduite par le *hijiri* à un rapport sexuel avec un corps féminin (Monnet 1996 : 21). Les *hijiri*, comme les *yamabushi*, étaient des ascètes itinérants qui généralement avaient une réputation de voleurs, de profiteurs et de charlatans (Gorai 1965 : 41-7). Il n'est donc pas impossible que le *tengu* soit également associé au *hijiri*. Le long nez du *tengu* est un symbole phallique flagrant qui pourrait d'ailleurs représenter la sexualité abjecte de ces « ascétiques ». Le *tengu* est donc un personnage anti-bouddhique qui incarne la perversion d'une pratique religieuse honnête. Dans *Miracle*, Nakagami ajoute une dimension sexuelle au *tengu* lorsque le personnage d'Ikuo revenant du bordel, passe près du pin où vit, selon les croyances locales,

un grand *tengu*. Probablement sous l'influence de l'alcool et de stupéfiants, Ikuo hallucine alors ce *tengu* qui lui fait aussitôt une proposition insolite :

Ikuo se blottit derrière un buisson mais la créature le flaira tout de suite et le tira dehors sur un : « Comment t'oses venir troubler mon sommeil avec ta sale odeur » il le bouscula parce qu'il sentait la fille avec qui il venait de forniquer, [...] exigea, puisqu'il était beau gars qui aurait pu jouer dans un film, de le laisser le prendre par le cul. « Pas question. » [...] comme il s'obstinait à repousser ses avances, [le *tengu*] déclara qu'il allait lui ôter la vie. (*Miracle* 207-208)

Son cousin Taichi en train de narrer cet épisode à la mère Oryû interprète l'apparition de ce *tengu* comme un signe avant-coureur de la mort d'Ikuo qui, étant lui aussi un Nakamoto, est destiné à une mort précoce. Taichi à l'esprit combatif et aspirant à devenir un *yakuza* est jaloux de ne pas avoir eu lui-même l'occasion voir le *tengu* :

Taichi demanda, comme si le rendait jaloux le fait que le *tengu* allait s'emparer non pas de sa vie à lui [...] mais de celle d'Ikuo qui cherchait à lui résister en provoquant la querelle :

« Mémé tu crois vraiment que le *tengu* peut vous ôter la vie? » (*Op. cit.* : 208)

Le *tengu* personnifie le *karma* des Nakamoto. Dans *Miracle* comme dans « L'Arbre aux Tengu » de *Mille ans de plaisir*, ces démons apparaissent comme une prémonition de leur mort. Taichi affirme que le *tengu* voulait sodomiser Ikuo parce qu'il a « fricoté avec des filles ». Autrement dit, ce Nakamoto devrait rançonner sa vie en se laissant violer par une créature surnaturelle.

C'est dans la nouvelle « L'Arbre aux Tengu » de *Mille ans de plaisir* que ces créatures font leur première apparition. Fumihiko et son ami Hisashi fuient les dortoirs du chantier de

construction où ils travaillent, pour aller dépenser dans un bordel l'argent volé à leurs camarades. Chemin faisant à travers les bois de la montagne, ils font une rencontre inattendue :

« Faisons halte ici »; ils s'étaient assis au soleil sur le bord du chemin; tirant les billets qu'il avait fourrés dans sa poche Hisashi les avait comptés et satisfait du butin il était allé boire de l'eau à la source jaillissant de la montagne. Comme il se retournait, ayant aperçu des ombres qui s'envolaient dans le ciel bleu resplendissant où s'entremêlaient la froidure et une douceur printanière, en un instant il fut enlevé dans les airs pour retomber des deux côtés, le corps scindé en deux, sous les yeux de Fumihiko. Après la chute du corps en deux morceaux il vit apparaître devant lui ces Tengu à face de corbeaux qu'il connaissait déjà, ils lui jetèrent l'argent que Hisashi portait sur lui en déclarant qu'en pleine montagne, même quand on a de l'argent on n'a pas moyen de le dépenser. (*Mille ans de plaisir* : 140)

L'élément de soudaineté avec lequel ces *tengu* font leur apparition dans le récit est conforme à la nature qu'ils possèdent réellement dans l'imagination populaire : ils surgissent toujours de manière subite. À cet égard, les Japonais attribuent souvent à une conspiration des *tengu* tout événement soudain qui sort de l'ordinaire (Bonney 1999 : 289). Cette nouvelle nous présente également les autres « mauvais coups » typiques du *tengu* tels que l'enlèvement : le personnage principal Fumihiko est un Nakamoto qui a mystérieusement disparu durant son enfance et les membres de la communauté, ignorant si c'était une fugue ou un enlèvement, attribuent cette disparition à l'agissement d'esprits maléfiques. Nakagami se réfère directement à une croyance folklorique qui se traduit par l'expression populaire *kamikakushi* (caché par les *kami*) utilisée si quelqu'un venait à disparaître mystérieusement. On attribuait alors sa disparition aux esprits. Ainsi, croyant d'abord que Fumihiko s'était noyé, les villageois décident, en guise d'offrande, de remettre à l'eau une superbe carpe que l'un

d'entre eux venait d'attraper à mains nues dans l'espoir que le « cadavre de Fumihiko serait jeté tôt ou tard sur la plage » (*Op. cit.* : 99). Une autre créature importante du panthéon des *yôkai* est le *kappa*, un petit être aquatique capable de décapiter ou de noyer les êtres humains qui osent le déranger. Finalement, Fumihiko est retrouvé sain et sauf au pied du grand pin situé sur la colline (le même que dans *Miracle*), affirmant lui-même qu'il a été enlevé par des *tengu*. Plus tard, Fumihiko, maintenant adolescent, s'interroge avec ses camarades sur l'existence réelle de ces *tengu*. Ils décident d'aller « se venger » de l'enlèvement de Fumihiko en allant les provoquer autour du grand pin. De prime abord sérieuse, leur entreprise arrosée de saké tourne à la rigolade :

Ils avaient déjà largement puisé dans leurs réserves de saké en bonbonne apportées en prévision de la fraîcheur nocturne, [...] aucun d'eux ne croyait sincèrement qu'un Tengu rappliquerait à proximité du pin, ils prirent leurs dispositions pour redescendre avec mission (c'est Hisashi qui l'avait proposé) d'aller deux par deux semer la terreur [...] en se faisant passer pour des Tengu. (*Mille ans de plaisir* : 104)

Les quatre gamins tablent sur la croyance populaire pour dissimuler leurs forfaits en se faisant passer pour ce qu'ils étaient venus chasser. Réalisant que les *tengu* n'étaient qu'une chimère, ils décident de leur donner vie en simulant leurs actes. À l'évidence, les *tengu* n'existent que dans l'imaginaire folklorique. En les imitant, Fumihiko incarne le prototype du « délinquant » symbolisé par la figure du *tengu*. Les agissements réels des personnages sont présentés comme des éléments déclencheurs et justificateurs de la croyance du *tengu*. Après avoir suffisamment semé la zizanie, les gamins reviennent chez la mère Oryû et se vantent d'avoir réussi à chasser les *tengu* de la colline, comme pour mettre un terme définitif à la production de leur légende « urbaine ».

Quelle est la fonction du *tengu* dans les histoires de Nakagami? D'abord, leur présence est difficile à analyser étant donné qu'elle existe sur deux plans également complexes. Le premier est le plan symbolique : la figure du *tengu* renvoie à un ensemble syncrétique de croyances folkloriques, bouddhiques et shintoïstes. Le second est le plan littéral : le *tengu* se manifeste « réellement », mais comme par magie au cours du récit dont le genre s'apparente alors au réalisme magique. Nous avons vu que le *tengu* est associé à l'orgueil et à la négligence religieuse, mais chez Nakagami il est aussi associé à la luxure. Souvent, le *tengu* surgit lorsque les Nakamoto se rendent à une maison de plaisir ou en reviennent : il apparaît devant Ikuo qui revenait du bordel et « sentait la fille »; dans « L'Arbre aux Tengu », il apparaît devant Hisashi et Fumihiko qui s'en allaient au bordel. On pourrait peut-être même spéculer que le *tengu* punit les Nakamoto spécifiquement pour le péché de luxure. Après avoir tué Hisashi, les *tengu* donnent à Fumihiko la bourse d'argent volé comme pour le défier, suite à son témoignage, d'aller jusqu'au bout de son intention. Arrivant auprès de la prostituée, Fumihiko lui raconte ce qui vient de lui arriver dans la montagne et elle lui conseille de « rentrer d'abord aux Ruelles, car si les Tengu s'étaient amusé à déchirer Hisashi comme un vulgaire pantin, il fallait remettre à sa veuve cet argent dont elle aurait besoin » (*Mille ans de plaisir* : 140). Fumihiko rentre donner l'argent à Oryû avant d'aller se pendre à un pin le jour de l'anniversaire du Bouddha Çâkyamuni. Remarquons ici l'association métonymique établie entre le pin et les *tengu*. Fumihiko se pend au pin comme s'il était ensorcelé par ces créatures maléfiques. Il est dit que Fumihiko se suicide, mais il pourrait tout aussi bien avoir été assassiné comme son ami Hisashi par des forces surnaturelles. Ou, plus simplement, il aurait pu succomber à son *karma*, si l'on considère que les *tengu* en forment la personnification. Fumihiko exorcise les méfaits de Hisashi en mettant l'argent volé entre de bonnes mains, mais

il paie le prix de ses propres méfaits en mettant définitivement fin à ses jours. On peut s'interroger sur la raison de ce suicide. Est-ce par culpabilité? Est-ce à cause d'un maléfice lancé par les *tengu*? Ou bien les deux à la fois? Car on peut considérer que les *tengu* symbolisent cette épée de Damoclès qui menace constamment la vie des Nakamoto condamnés à une mort précoce à l'issue d'une courte vie de plaisir. On pourrait dire aussi que Fumihiko se pend simplement pour obéir à la logique du *monogatari*, partageant le même destin que les autres Nakamoto.

2.6 ENTRE ALIÉNATION ET AUTHENTICITÉ

Avant d'approfondir la structure narrative et les éléments intertextuels qui relient les deux œuvres de Nakagami à la tradition littéraire japonaise et à ses prolongements chez quelques auteurs contemporains comme Mishima et Tanizaki, arrêtons-nous sur la fonction critique des éléments religieux et folkloriques évoqués précédemment, en gardant à l'esprit le projet social de Nakagami et à tout le moins la représentation qu'il donne du rapport entre les *burakumin* et le reste de la société japonaise.

En ce qui concerne la pensée religieuse, Nakagami livre à la fois une critique et un hommage. Une critique, parce qu'il dénonce l'emprise de la pensée religieuse irrationnelle, l'instrumentalisation par les *burakumin* de certaines croyances qui maintiennent leur état d'auto-aliénation dans les quartiers défavorisés où ils sont relégués. Un hommage, parce que la richesse symbolique des éléments repris aux diverses croyances sert à tisser dans une littérature contemporaine des traces de tradition orale japonaise, c'est-à-dire des mythes et légendes issus de vieilles croyances qui forment le noyau littéraire du *monogatari*. Pour simplifier grossièrement, les *tengu*, les dragons, les *kami* et tout ce qui s'apparente au sacré ou

au paranormal sont aussi nécessaires au *monogatari* que les dieux et toutes les créatures de la mythologie grecque le sont à l'œuvre d'Homère, elle aussi tributaire d'une culture orale. Au Japon, la région de Kumano (tout comme celle d'Izumo) forme un point d'origine de cette tradition. Venant de cette région, Nakagami tenait à ce que cette tradition soit préservée et révérée par ses congénères en raison de son importance culturelle qu'il pouvait donc juger essentiel de promouvoir. Autrement dit, il y aurait dans les croyances des *burakumin* quelque chose d'authentique, de profondément japonais. Le reste de la société japonaise aurait donc tout à gagner si elle préservait les *buraku*, c'est-à-dire si elle prenait conscience de cette incroyable richesse culturelle qu'elle rejette au profit d'une haine féodale irrationnelle.

CHAPITRE III

LE PROJET LITTÉRAIRE DE NAKAGAMI :

FORGER UN STYLE AUTHENTIQUE

3.1 « HANZÔ, C'EST MOI »

Les récits de Nakagami se réfèrent à un vécu personnel, à la fois familial et social. La plupart de ses personnages sont des *alter ego*, particulièrement Hanzô, l'un des principaux protagonistes de *Mille ans de plaisir* : « Hanzô, c'est moi » a-t-il déclaré à propos de ce personnage, en référence à Flaubert s'identifiant à Madame Bovary. Dans ses œuvres de fiction et en particulier dans la saga des Nakamoto, les protagonistes sont de jeunes gaillards qui, par une sorte d'injustice divine, finissent tous, sans exception, par mourir dans la fleur de l'âge. Dans *Miracle*, par exemple, le personnage d'Ikuo partage ce même destin. Sous l'effet de narcotiques, celui-ci entend des voix exigeant de lui qu'il tue sa belle-famille. Ne pouvant plus supporter ces hallucinations, il décide de mettre fin à ses jours en allant se pendre à une poutre avec sa ceinture. Notons la ressemblance délibérée entre les noms de « Ikuo » et de « Ikuhei ». De toute évidence, l'écriture de Nakagami sert à exorciser le spectre de son grand frère, car l'image d'un jeune homme pendu était récurrente bien avant la publication de *Miracle* en 1989, y compris dans les poèmes écrits à l'adolescence. Cependant, Ikuo est le personnage qui partage le plus de traits communs avec le frère aîné de Nakagami. Dans *Le Cap (Misaki)*, roman qui se veut partiellement autobiographique, il apparaît déjà comme le frère aîné d'Akiyuki, l'*alter ego* de l'auteur. On voit que le traumatisme subi dans l'enfance est en quelque sorte la scène primordiale autour de laquelle s'ébauche l'œuvre de Nakagami. Mais le traumatisme est également et surtout d'ordre social. Il tient à la condition de

burakumin, la sienne et celle d'une communauté dont il s'attache à dresser un portrait réaliste, soulignant, par extension et paradoxalement, cet autre préjudice dont il a pris conscience et dont il ne s'est jamais rétabli, à savoir le déclin du *buraku* et de sa culture.

3.2 L'ETHNOFICTION : RÉÉCRIRE L'HISTOIRE DU *BURAKU*

L'œuvre de Nakagami est une œuvre fictive, mais elle a pour but de transmettre des faits véridiques sur la communauté *burakumin*. C'est pourquoi elle entre dans la catégorie de l'ethnofiction. Pour écrire *Mille ans de plaisir* et la plupart de ses autres romans, Nakagami s'est inspiré de faits réels qu'il a adaptés au style, au ton et au caractère mythique du *monogatari*. Pour ce faire, il a recueilli les témoignages d'une vieille accoucheuse *burakumin* du nom de Tabata Ryû qui habitait dans le quartier de Kasuga à Shingû, le lieu où lui-même avait grandi. Mariée à un moine bouddhiste de la secte *Jôdo Shinshu*, elle aidait souvent son mari dans l'accomplissement des rites funéraires quand décédait un habitant du hameau. Elle était complètement analphabète, mais elle possédait une mémoire phénoménale : elle pouvait remonter dans la généalogie de toutes les personnes de son quartier avec une précision d'historienne. Elle connaissait par cœur la date de leur naissance et celle de leur décès et tous les événements marquants qui avaient jalonné leur vie. Nakagami a été fortement impressionné par ses entretiens avec Tabata Ryû. Il estimait que les connaissances de cette femme étaient à la hauteur de celles du célèbre ethnologue Yanagita Kunio, fondateur de la *minzokugaku* ou ethnologie nativiste (Zimmerman 2007 : 121). C'est donc à partir de ces témoignages que Nakagami a forgé un *monogatari* qui, tout en étant une fiction, acquiert une valeur à la fois ethnographique et historique du fait que ce récit est construit à partir de témoignages véridiques. Chaque histoire racontée dans *Mille ans de plaisir* et dans *Miracle* s'inspire également de faits et de personnages puisés dans l'expérience de l'écrivain lorsqu'il

vivait dans le *buraku*, à commencer par le suicide de son frère aîné qui résonne à travers l'histoire des multiples protagonistes souvent prisonniers de l'alcool et de la drogue et dont le destin est de mourir jeune. De façon générale, et dans l'ensemble de l'œuvre, on décèle une volonté de réécrire l'histoire du *buraku* pour donner à cette communauté la place qui lui revient dans la société japonaise et, surtout, pour que celle-ci remette ses valeurs en question et qu'elle accepte les *burakumin* pour ce qu'ils représentent réellement.

En tant qu'ethnofiction, l'œuvre de Nakagami est d'abord une retransmission romancée de ce que Tabata Ryû lui a raconté. Ce faisant, il immortalise par écrit une immense tradition orale emmagasinée dans la mémoire de cette femme et il relate l'histoire oubliée des *burakumin* à la manière d'un conteur. On peut considérer que le *Genji Monogatari*, modèle narratif de l'œuvre de Nakagami, est également une ethnofiction par sa dimension historique. Son auteure, Murasaki Shikibu, dame d'honneur qui fut au service de l'impératrice Shoji, épouse de l'empereur Ichijô et fille du célèbre ministre Fujiwara no Michinaga, y relate des faits concernant des personnages réels dont l'existence est historiquement attestée. Notons que les grands classiques de la philosophie chinoise qui ont influencé la culture japonaise n'étaient pas fixés à l'intérieur d'une discipline ou d'un genre. Dans la tradition ancestrale chinoise et japonaise, le mythe, l'histoire, la pensée symbolique, l'imaginaire et la philosophie sont solidaires. Les classiques chinois (sur le confucianisme, le taoïsme, la divination, etc.) parlent tous un peu de tout et ne sont jamais figés dans des catégories qui seraient subordonnées aux sujets traités. Le *Genji Monogatari* possède cette même caractéristique par laquelle le mythe et l'histoire sont solidaires. C'est aussi ce que Nakagami cherche à capter.

Nous avons signalé dans le premier chapitre que Nakagami était fasciné par les espaces effacés. Cette fascination alimentait son désir de reconstituer les faits oubliés à propos des

burakumin. La tâche la plus importante pour un activiste comme Nakagami était de réinscrire les *burakumin* dans l'histoire puisque l'État japonais (moderne et prémoderne) a toujours eu soin de supprimer toute archive historique les concernant. Rappelons qu'à l'époque féodale, on les considérait comme des « non-humains » (*hinin*). L'objectif de Nakagami et des activistes de la BLL était d'insérer le *buraku* dans l'Histoire nationale et de faire en sorte que les *burakumin* reprennent le contrôle sur leur statut social et politique. Sur le plan littéraire, Nakagami réécrit leur histoire « effacée » en commençant par retracer la généalogie des *burakumin* de Shingû, puis en rappelant des événements historiques oubliés à leur propos. Observons ce passage où la mère Oryû pense au pogrom mené par des paysans à l'encontre des *burakumin* suite au décret d'émancipation de 1871 :

En divers endroits du Japon, et pas seulement dans les Ruelles, des maisons semblables à des cabanes tassées dans un coin en blocs compacts avaient été prises d'assaut par les paysans du voisinage immédiatement après la promulgation du décret par le Conseil politique suprême, et avaient été incendiées; dans la région de Bingo, les gens qui étaient réfugiés dans la montagne avaient été embrochés par des paysans armés de piques de bambou au cours d'une sorte de chasse au singe qui avait fait une dizaine de morts. [...] Si dix personnes étaient mortes traquées comme des singes, elle [Oryû] avait continué de faire naître et se multiplier dix fois plus d'humains en criant chaque fois « *Bambai!* ». (*Mille ans de plaisir* : 149-50)

Avec les expressions « chasse au singe » et « traqué comme des singes », Nakagami attire l'attention sur les superstitions abusives au sujet du caractère animal des *burakumin*. L'événement qui revient à l'esprit de la mère Oryû s'est véritablement produit. Après le décret d'émancipation, des groupes de paysans furieux d'être mis sur un pied d'égalité avec ceux qu'on qualifiait de « non-humains » avaient littéralement attaqué les *buraku* dans le but d'en exterminer les habitants (Meerman 2003 : 133). Suite à cette tragédie, les *burakumin*

pouvaient difficilement considérer le décret de 1871 comme un événement qui marquait une amélioration de leur statut. Nakagami prend soin de rappeler des faits de ce genre tout au long de ses récits.

Nous avons vu que si le développement économique de l'après-guerre a été positif pour le Japon, les *burakumin* en ont nettement moins profité. Devant cette réalité, beaucoup d'intellectuels humanistes pensaient qu'il suffirait de relever le niveau de vie des *burakumin* pour améliorer leur condition sociale. Or, nous l'avons dit, cela ne diminuait en rien l'oppression exercée sur eux par la société japonaise. Ainsi, l'écriture de Nakagami relève de l'ethnofiction non pas seulement parce qu'elle met en scène des personnages et des faits historiques ou actuels, ancrés dans la réalité sociale qui est la sienne, mais aussi parce qu'elle développe subtilement autour de cette réalité un argumentaire critique. Dans l'amélioration des conditions économiques des *burakumin*, qui apparaissait comme une évidence aux yeux des intellectuels humanistes, Nakagami voyait pour sa part une forme d'assimilation sournoise. Raser leurs maisons et moderniser les quartiers où ils habitaient revenait à les éliminer, à pratiquer une forme de nettoyage ethnique. Nakagami considérait que l'argument économique des humanistes jetait de « l'huile sur le feu de la discrimination » (Zimmerman 2007 : 41). En développant les *buraku* sur le plan strictement économique, on allait transformer le mode de vie des habitants sans même solliciter leur avis. Encore une fois, cela revenait à les assimiler au reste de la société en espérant qu'à terme ces communautés finiraient par se dissoudre d'elles-mêmes. En décrivant la culture du *buraku* au plus près du réel et en montrant ce qu'elle recèle d'authenticité historique à travers les éléments mythiques, folkloriques et religieux, Nakagami donne à entendre que le *buraku* n'a pas à s'adapter à la société moderne. Le *buraku* peut très bien demeurer en marge de celle-ci, rester une *shakai-*

gai no shakai, mais à la condition d'être accepté et même protégé. Pour Nakagami, rappelons-le, cela exige avant tout qu'on élève le niveau d'instruction des *burakumin* afin qu'ils prennent eux-mêmes conscience de la richesse d'une culture que *Mille ans de plaisir* et *Miracle* s'appliquent à décrire. Croire que le développement des quartiers est la solution par excellence, c'est considérer le problème à l'envers en partant du principe que les difficultés économiques des quartiers sont la cause de la discrimination, plutôt que l'inverse. En représentant le patrimoine folklorique et mythique tel qu'il est vécu au quotidien, les récits de Nakagami donnent à voir que, pour survivre, le *buraku* a tout intérêt à triompher de la modernité. Il n'a pas à se plier devant le reste du Japon sous peine de se faire emporter, ce qui effacerait du même coup un lien qui rattache le reste de la société à sa propre histoire.

Cela dit, les récits de Nakagami n'ont pas pour objet d'éveiller la sympathie du lecteur pour les *burakumin*. L'écrivain faisait déjà concrètement ce travail en tant qu'activiste. En tant qu'écrivain, il se contente de faire le portrait de cette communauté, révélant à la fois son extrême beauté et son extrême laideur. Le *burakumin* n'est pas présenté comme une victime à la merci d'une société qui refuse de l'intégrer. Au contraire, le *burakumin* dépeint dans les écrits de Nakagami est souvent perfide, violent et pervers, n'ayant pas d'autres aspirations que celles de s'amuser, de forniquer ou de commettre des crimes. En même temps, ses conditions sociales ne le prédisposent pas tellement à un mode de vie plus sain. Les quartiers étant fréquemment sous l'emprise de la pègre, les enfants sont très tôt exposés à l'alcool et à la drogue, sans parler du meurtre, du viol et de la pornographie juvénile. Dans *Miracle*, certains personnages encouragent les enfants à s'injecter une drogue appelée *philopon*.¹⁰ Cet exemple,

¹⁰ Le *philopon* (du grec : « qui aime le travail ») est une méthamphétamine qui provoque l'euphorie et qui est hautement addictive. Cette drogue était utilisée par l'armée japonaise pour stimuler les pilotes *kamikaze* à

parmi beaucoup d'autres, montre que Nakagami n'hésite pas à exposer le côté obscur du *buraku*, celui qui est aussi le plus ostentatoire :

[Nakagami] does little more than replicate the existing patterns of discrimination, only a slightly altered pattern. Furthermore, neither his depiction of the *roji* and its *burakumin* members, through his choice of literary markers, serves to liberate his characters from the established mode of representation laid down by previous texts and historical contexts. (Thelle 2011 : 198)

Mark Morris soutient cette idée en disant que ce mode de représentation risque inévitablement de primitiviser l'avatar fictionnel du *vrai burakumin*. (Morris 2005 :204) Les figures littéraires recoupent donc celles de l'ethnofiction qui, en restant au plus près de la réalité sociale du ghetto, concerne le matériau du récit plutôt que la forme de l'écriture, y compris la structure narrative, dont le projet littéraire de Nakagami dépend également.

3.3 LE POUVOIR TRANSFORMATEUR DE LA LANGUE

Nakagami se range dans la catégorie des écrivains postmodernes. Son écriture vise à supprimer l'illusion d'authenticité de la culture japonaise, celle-ci étant par ailleurs souvent accusée d'être à la remorque de l'Occident. À l'aube de son histoire, le Japon a été fortement influencé par la Chine. L'architecture, l'écriture (kanji), la religion (bouddhisme), la philosophie (confucianisme) ou encore le système impérial, tous ces éléments culturels, pour la plupart instaurés par le prince Shôtoku, proviennent en réalité de l'Empire chinois. Même le shintô, considéré la religion autochtone du Japon, pourrait bien être une pratique shamanique dérivée du taoïsme : parmi de nombreux autres exemples, on note que les dieux ou les esprits

effectuer leurs attentats-suicide. Après la défaite du Japon, aucune législation n'a interdit le commerce des stocks considérables de *philopon* qui restaient. Des millions de Japonais y ont été rapidement accrochés, particulièrement dans les quartiers défavorisés.

(*kami* en japonais, *shen* en chinois) sont désignés dans les deux langues par le même idéogramme (神). Les pratiques *shugendô* et taoïstes aspiraient d'ailleurs aux mêmes objectifs, c'est-à-dire à l'acquisition de pouvoirs surnaturels par divers exercices spirituels. Les Japonais de l'ère classique ne se demandaient pas forcément si la « sinisation » de leur pays pouvait porter atteinte à leur authenticité. Ils l'acceptaient comme partie intégrante de leur culture. Même si la culture chinoise les avait envahis, ils n'en demeuraient pas moins Japonais.

Au XX^e siècle, la situation est tout à fait différente. En réaction contre l'impérialisme occidental qui menace, le Japon se modernise rapidement au point de pouvoir rivaliser avec l'Occident. C'est en 1942, en pleine guerre contre les Alliés, que des groupes d'intellectuels, écrivains et érudits, se rencontrent pour discuter d'un nouveau problème : trouver un moyen de se distinguer du reste du monde et de faire barrage à la modernité qui les a soumis aux idées et aux valeurs occidentales. Autrement dit, ils jugeaient nécessaire de surmonter une modernité qui les avait déjà submergés, ce qui constituait un problème insoluble :

Because modernity itself constituted a constant overcoming, the Japanese found themselves facing the impossible task of temporally overcoming what was already an overcoming. This dilemma could only remind them of the inevitable succession of historical phenomena; the excess of historical consciousness and a common destiny that they would always remain overcome by modernity. (Harootunian 2000 : 33)

On affirme communément que la modernité du Japon contemporain découle d'une transplantation systématique des idées, des œuvres et des philosophies occidentales. Nakagami ne souscrivait pas à cette thèse pour la raison qu'il ne croyait pas en l'immuable authenticité d'une culture (Zimmerman 2007 : 45). La culture n'était pour lui que le résultat d'une téléologie attribuée à une série d'événements aléatoires. Autrement dit, dans un cadre

postmoderne, il ne saurait y avoir de Japon parfaitement authentique puisque celui-ci est plongé dans un processus de transformation constant.

Selon Nakagami, l'émergence de la modernité au Japon relève essentiellement d'une transformation langagière. Dans son essai intitulé *Kokuhaku to iu seido* (*Confession en tant que système*), le critique littéraire Karatani Kôjin, grand ami et interlocuteur de Nakagami, avance que ce n'est pas l'importation de nouvelles notions mais plutôt l'apparition d'un nouveau langage vernaculaire (né de cette importation) qui est à l'origine de la modernité japonaise. Ce langage appelé *genbun'ichi* permet la construction de l'« intériorité » dans la littérature japonaise, chose qui était impensable dans la littérature pré-moderne, en particulier dans le récit traditionnel ou *monogatari*. Selon Nakagami, l'apparition de ce nouveau « moi » intérieur japonais représente une chimère à éviter coûte que coûte dans la littérature, car il donne l'illusion d'une authenticité de l'être.

Dans la culture japonaise pré-moderne, l'extérieur est toujours relié à l'intérieur. À la base, la syntaxe de la langue japonaise est dépourvue d'un sujet stable : l'utilisation du *watashi* (« je ») n'est pas nécessaire lorsqu'on formule une phrase impliquant la première personne du singulier, car le contexte permet toujours aux locuteurs de se situer. Bien sûr, les Japonais savent distinguer le sujet de l'objet, mais la langue elle-même n'oblige pas à établir cette distinction. Par exemple, il est inutile de dire « je mange » (*watashi wa taberu*). On peut simplement dire « manger » (*taberu*) et se faire comprendre parfaitement en raison du contexte. Pour ce qui concerne l'« être », la philosophie occidentale est venue accentuer la distinction, chez le sujet japonais, entre l'intérieur et l'extérieur, ce qui a entraîné la possibilité de l'introspection psychologique dans l'écriture japonaise. Un « moi » apparemment

authentique est apparu. Ce « moi » qui était *totale*ment absent du récit classique (*monogatari*) marque le déclin de ce genre au profit du roman (*shōsetsu*) et surtout du roman autobiographique (*shishōsetsu*). Le *shishōsetsu* ou *watakushi shōsetsu* (littéralement : roman du moi) est un récit en forme de confession autobiographique, mais à laquelle s'ajoutent des éléments fictifs afin de brouiller la frontière entre le réel et la fiction. Ce genre était très répandu au début du XX^e siècle, et c'est précisément *par opposition* à ce courant littéraire que Nakagami a voulu forger son style littéraire. Il refusait de croire que ce qu'il jugeait être une copie inauthentique du naturalisme occidental puisse être le joyau de la littérature nationale (*kokubungaku*). Il méprisait vivement les auteurs de *shishōsetsu* qui, selon lui, étaient sous l'emprise d'une illusion projetée par le pouvoir transformateur du langage.

Le « moi » que ces écrivains exaltent et protègent si fidèlement n'existe pas à ses yeux. Car pour lui comme pour Arthur Rimbaud, son modèle initial, « Je est un autre ». Il souscrit à l'idée postmoderne d'une fragmentation de l'identité et croit en la capacité pour l'être humain de se percevoir à la fois en tant que sujet et objet, deux choses en apparence distinctes, mais semblables en ce qu'elles sont toutes les deux inscrites dans la structure de la langue. Par ailleurs, l'écrivain n'a pas le contrôle sur ce qu'il crée, car il dépend d'un système linguistique qui le précède et le définit. L'apparition du *shishōsetsu* est la conséquence d'une profonde transformation linguistique causée par l'influence occidentale. Mais cela ne justifie pas l'apparition soudaine de ce nouveau « moi ». Autrement dit, la littérature japonaise s'est transformée parce que le système de la langue a changé. Les auteurs de *shishōsetsu* sont inconscients de cette réalité et préfèrent imaginer l'inverse, alors que les auteurs de *monogatari* reconnaissent l'influence de la langue sur la littérature. Nakagami le reconnaît aussi, mais refuse en même temps que ce système puisse avoir un si grand impact sur son

écriture. Il veut résister, mais en vain. Ses récits constituent une allégorie de son propre combat contre le langage, où il lance un défi au système, sachant que le combat est peut-être perdu d'avance. Prenons, par exemple, le fatalisme divin auquel est soumise la lignée des Nakamoto. Ce fatalisme peut être perçu analogiquement comme un symbole du combat que mène l'auteur contre un système langagier transcendant, un système qu'il a baptisé *Hô/Seido* ou Loi/Système.

3.4 CONTRE LE DÉTERMINISME LANGAGIER : UN *MONOGATARI* MODERNE

Le système en question fonctionne de la même façon que le code social tout aussi répressif évoqué dans le premier chapitre. Ce système est répressif parce qu'il plonge l'écrivain dans une idéologie langagière par laquelle il se définit. Nous sommes ici à la croisée des chemins entre le projet social et le projet littéraire de Nakagami. Celui-ci cherche à contrer l'idéologie dominante par le biais de la littérature. La Loi/Système est une prison langagière qui entretient les auteurs de *shishōsetsu* dans l'illusion d'un art authentique.¹¹ Pour s'extraire du système, il faut commencer par reconnaître son existence. Entretenir l'illusion du moi stable dans le *shōsetsu* est sans espoir. La seule issue possible vers un nouvel art littéraire est un retour au *monogatari*, la forme littéraire traditionnelle du récit japonais.

Cela dit, il existe une différence entre la définition classique du *monogatari* et la façon dont Nakagami conçoit ce genre littéraire. Le *monogatari* est peu répandu en dehors du Japon à cause de son enracinement dans les mythes religieux et folkloriques du pays. Le terme *monogatari* (物語) peut se traduire de différentes manières. En français, l'acception courante est « récit » ou « dit ». Ce dernier terme réactive la désignation des contes et légendes durant

¹¹ Le roman de Mishima, *Confession d'un masque*, se rattache au genre du *shishōsetsu*.

le Moyen-Âge occidental et il est généralement le plus utilisé dans les traductions (ex. *Le Dit de Genji* ou *Le Dit des Heike*). Selon Eve Zimmerman, le terme *monogatari* se traduit littéralement par « ensemble d'informations transmises ». Autrement dit, le conteur n'a pas forcément *inventé* ces informations. Il communique des informations qui sont parvenues jusqu'à lui par l'intermédiaire de la tradition orale. D'où l'importance du suffixe *keri* utilisé à la fin des verbes de tous les *monogatari* et qui joue à peu près le même rôle distanciateur que l'expression « Il était une fois » dans le conte traditionnel occidental. Ce suffixe signale que le conteur n'est pas l'auteur du récit en question, mais qu'il en est plutôt le communicateur ou le médiateur. Celui-ci a pour tâche de préserver le conte de l'extinction en le réécrivant, sans jamais oublier qu'il est le gardien d'une histoire sacrée issue d'un amalgame de connaissances folkloriques dont l'origine est inconnue (Zimmerman 2007 : 124). Mais cette origine a aussi un côté surnaturel. À ce propos, Anne Helen Thelle rappelle un aspect important d'une étude de Fujii Sadakazu au sujet du *monogatari* : bien que le terme « Dit » traduise fidèlement le terme japonais, cette traduction reste malheureusement incomplète puisqu'elle ne transmet pas l'entière signification du kanji de *mono*, à savoir une « chose » au sens japonais du terme. Dans la perception occidentale, une « chose » renvoie à une entité indéfinie, tandis que *mono* comporte un trait sémantique supplémentaire, celui d'une qualité *surnaturelle*. La « chose » racontée est donc en réalité un phénomène surnaturel ou plus exactement un mythe. Quand on parle de *monogatari*, on ne parle pas simplement de l'adaptation écrite d'une tradition orale, mais d'une tradition orale qui entretient un rapport très étroit avec le mythe japonais. C'est-à-dire que le *monogatari* est peuplé de fantômes (*yōkai*), de dieux et d'esprits (*kami*) et de tout ce qui se rattache à l'animisme shintō, au bouddhisme et au folklore qui, ensemble et de manière syncrétique, constituaient la vision du monde des Japonais de l'ère classique (Thelle

2010 : 35). Les éléments surnaturels sont donc constitutifs du *monogatari*. Dans sa version modernisée, celle que pratique Nakagami, ces éléments (décrits au chapitre précédent) lui confèrent une certaine compatibilité stylistique avec le « réalisme magique », en particulier celui qu'on trouve dans *Cent ans de solitude* de García Márquez, auteur également admiré par Nakagami comme en témoigne le titre-hommage *Mille ans de plaisir*.

Norma Fields a proposé une définition très intéressante du *monogatari* dans son livre intitulé *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Elle affirme que le *monogatari* surgit d'une tension entre la logique identitaire et la logique de ressemblance (*logic of resemblance*). Ces deux logiques fonctionnent selon des mécanismes contraires. D'un côté, la logique identitaire renvoie au mythe, au divin et à son essence pérenne qui transcende le contrôle humain, tandis que la logique de ressemblance renvoie à une essence changeante, terrestre, qui au contraire, n'échappe pas au contrôle humain (Field 1983 : 25). C'est dans ce couple dialectique qu'on peut transposer l'opposition établie par Nakagami entre *monogatari* et *shōsetsu*. Rappelons que pour Nakagami, l'auteur du *shōsetsu* croit à tort qu'il est maître de son écriture alors qu'en réalité il est esclave du système langagier *Hō/Seido* qui lui dicte ses phrases et fait de lui un humaniste aveugle à l'influence de la langue sur son œuvre. La position de Nakagami sur la langue fait penser à celle de Barthes qui, dans *Leçon*, soutient que la langue est « fasciste » parce qu'elle nous impose non seulement sa structure et ses expressions, mais aussi de redire ce qui traîne partout et, ce faisant, elle nous canalise dans une vision particulière du monde. Nakagami veut transcender la réalité de ce système, contrairement à Tanizaki qui en a lui aussi conscience, mais qui préfère ne pas s'engager dans une tâche qu'il considère impossible. L'étendue de l'extraordinaire ambition de Nakagami se

mesure par ce désir particulier de surmonter le *Hô/Seido* pour prouver à tous et à toutes qu'il n'est pas une « créature du système ».

3.5 ENTRE LE SACRÉ ET LE PROFANE

Le thème du bouddhisme était central au *monogatari* de l'ère classique. *Mille ans de plaisir* et *Miracle* ne font pas exception. Sous son titre original *Sennen no yuraku*, *Mille ans de plaisir* a été la première tentative de Nakagami pour moderniser ce genre littéraire. On y trouve des mythes bouddhiques et shintoïstes ainsi qu'une progression conforme à la tension entre logique identitaire et logique de ressemblance décrite par Norma Field. La différence est que l'action ne se déroule pas à la cour impériale à une époque reculée. Elle se passe à l'époque moderne dans un espace fictif appelé *roji* (路地) traduit par « Ruelles », un espace qui évoque les quartiers défavorisés des grandes villes. Le *roji* forme d'ailleurs un espace récurrent dans la majorité des œuvres de fiction de Nakagami. Choisir le *burakumin* et son cadre de vie comme fondements d'un récit à la manière du *monogatari* visait précisément à renverser les archétypes de la littérature classique, là encore à la manière de Faulkner et de ses personnages déclassés, notamment ceux du *Hameau*. La littérature classique japonaise représentait surtout des nobles siégeant à la cour impériale, des personnages historiques pour la plupart. C'est d'ailleurs là le génie de Nakagami : non seulement ses personnages sont eux aussi historiques, mais les *burakumin* ont la particularité de partager une caractéristique fondamentale avec l'aristocratie de l'âge classique, celle de vivre en marge de la société. L'empereur, lui-même tabou dans sa cité interdite, est d'essence divine et donc *intouchable* au sens strict. Rappelons que l'empereur a conservé son statut de « dieu sur Terre » pendant une bonne partie de l'ère moderne japonaise. Il a fallu les tragédies d'Hiroshima et de Nagasaki pour qu'il renonce à ses origines divines et s'adresse directement à son peuple, ce que beaucoup de Japonais, dont Mishima Yukio, ont considéré comme une trahison de sa part. Comment osait-il ainsi démythifier publiquement sa personne devant un peuple qui jusqu'à

présent s'était sacrifié pour lui, croyant en la faveur divine que les *kami* répandaient sur le Japon ? Comment l'invocateur du grand *kamikaze* qui avait jadis emporté la flotte mongole s'était-il résigné à déclarer que le Japon n'était plus invincible?¹² Ce type de questions sur le pouvoir impérial a ébranlé le Japon après la catastrophe nucléaire de 1945, mais il a fallu se rendre à l'évidence : l'empereur était un simple mortel. Pour un Japonais, c'était beaucoup plus difficile à admettre qu'on pouvait l'imaginer. Une énorme vague de nihilisme s'est alors abattue sur le Japon d'après-guerre. Pour paraphraser Nietzsche, Dieu (l'empereur) était mort pour les Japonais.

Chez Nakagami, on observe qu'en renversant les archétypes du *monogatari*, le personnage principal censé représenter la noblesse divine de la cour impériale s'incarne désormais dans un *burakumin*, un être qui vit lui aussi en marge de la société, mais parce qu'il représente ce qu'il y a de plus abject. Dans cette inversion paradoxale, *Mille ans de plaisir* apparaît alors comme une parodie du *monogatari*. À travers les récits, on sous-entend que le clan des Nakamoto aurait des origines aristocratiques. Le narrateur répète à maintes reprises que le sang des Nakamoto est « à la fois noble et souillé » ou encore « si noble parce qu'il est souillé » ou vice versa. Cette souillure fait allusion au sang *burakumin* (ce qui attaque directement la racine de leur discrimination sociale), tandis que la pureté renvoie d'emblée aux

¹² Les Mongols qui avaient réussi à conquérir une bonne partie du continent asiatique et à s'emparer de l'appareil politique de la Chine (formant leur propre dynastie des *Yuan*) se sont pourtant avérés incapables de débarquer leurs troupes au Japon. L'armée mongole excellait sur terre, mais elle a manifestement eu du mal à adapter sa stratégie militaire à la topographie maritime de l'archipel et, par deux fois, ses tentatives de conquête ont échoué. Frappée par un typhon exceptionnellement puissant, la flotte de Kublai Khan dut abandonner l'attaque. Les Japonais baptisèrent ce typhon *kamikaze* (vent divin) et l'attribuèrent à la puissance spirituelle de l'empereur. L'arrivée ponctuelle de cette tempête renforça le sentiment national que le Japon était une terre inviolable (Calvet 2003 : 121). Plus tard, on utilisa le terme *kamikaze* pour désigner les pilotes-suicide en mémoire de cette éclatante victoire sur les Mongols.

origines divines de la noblesse impériale. Ce qui est, d'une certaine façon, doublement parodique puisque le *buraku* en tant qu'espace social constituait un précieux vestige des communautés japonaises pré-modernes. Lors de son entrevue avec Eve Zimmerman, Nakagami a décrit les quartiers de Shingû comme étant très différents des espaces urbains de la société japonaise dite « normale » :

L'été toutes les maisons le long des ruelles sont grand ouvertes, le soir tout le monde sort à l'extérieur pour profiter de l'air frais et converser énormément. Mais lorsqu'on sort du quartier, toutes les maisons sont fermées, tous les gens restent enfermés à l'intérieur au lieu de se tenir ensemble dehors... Dans le vieux sens du terme, « l'ancienne société japonaise » a survécu dans la ruelle. (Zimmerman 2007 : 22 ; ma traduction)

Contrairement à la société moderne où chacun reste cloîtré, on peut observer dans le *buraku* une relation symbiotique entre l'intérieur et l'extérieur, une relation qui rappelle le mode de vie des anciennes communautés japonaises où tout était ouvert, où les notions de *soto* (外 : extérieur) et *uchi* (内 : intérieur) s'harmonisaient dans les villages. Il existe toute une théorie sur la perception phénoménologique de l'espace chez les Japonais. À ce propos, comme Augustin Berque l'a exprimé, le rapport que le Japonais entretient avec l'espace relève plutôt du « lococentrisme » que de l'égocentrisme, à savoir qu'il y a une introversion du dehors avec le dedans, une interpénétration du lieu avec l'être (Berque 1980 : 202). Cette perception consubstantielle de l'espace transparaît d'ailleurs aussi dans la langue japonaise. Rappelons-nous que la distinction entre le sujet et l'objet n'est pas nécessaire dans la syntaxe du japonais, en sorte que cette perception très particulière de l'espace pourrait bien, elle aussi, découler de la langue. Nakagami estime que la société moderne, calquée sur le modèle américain, est repliée sur elle-même tandis que le *buraku* reste fidèle à ses modes de vie pré-

modernes. Certes, en dehors du *buraku*, le Japon moderne a conservé ses festivals (*matsuri*), ses pratiques, ses temples, ses palais impériaux et jusqu'à son empereur. Si, d'un point de vue politique, l'empereur est devenu obsolète, il n'en continue pas moins à faire partie du patrimoine et il conserve sa valeur et son prestige aux yeux du peuple. Pour Nakagami, cela vaut également pour le *buraku* et ses habitants. D'où l'importance particulière qu'il accorde au développement culturel des *burakumin* au détriment provisoire de leur développement économique. Les *burakumin*, comme les autres citoyens japonais, doivent prendre conscience de la richesse de leur culture afin de ne pas être complètement assimilés par le reste de la société. C'est pour cette raison que, dans ses œuvres, Nakagami entreprend de valoriser le *burakumin* non seulement en tant que personnage historique, mais en tant qu'être divin :

Looking at the history of Japanese literature, as a novelist, the oppressed and excluded dreams of the people wouldn't have come to being without the untouchables (hinin), the weak point of society. I want to pin down Japan – that's the ambition I have – the special condition of Japan, the Japan that bleeds when you cut it. There's a saying about nô theatre, it lies between the gods and the outcast. As a novelist working now, I want to capture that. (*Ibid.* : 42)

Nakagami veut faire un rapprochement entre le sacré et le profane en sacralisant l'être abject que représente le *burakumin* dans la société japonaise. C'est un acte de provocation dont le but est d'ouvrir les consciences au problème de la discrimination. Il veut démontrer que le *burakumin* est un personnage issu d'une culture oubliée par le reste de la société : voilà l'objectif de *Mille ans de plaisir* et de *Miracle*. Dans l'inversion ironique qu'il instaure à travers les différents récits, ce projet littéraire s'avère iconoclaste, car la sacralisation du *burakumin* s'accompagne d'emblée d'une désacralisation du divin, des instances religieuses et du système impérial.

En ce qui concerne *Mille ans de plaisir*, le déterminisme lié au sang qui coule dans les veines des Nakamoto constitue un élément clé du *monogatari*, car il représente la permanence divine de la lignée impériale. Conformément à la logique identitaire évoquée par Norma Field, le sang permet aux origines divines de s'immortaliser en l'homme. Autrement dit, les princes meurent, mais le sang qu'ils portent de génération en génération ne meurt pas, ce qui fait que les princes partagent toujours le même destin. Lorsqu'en 1945 l'empereur avoue son essence humaine et non divine, il interrompt un cycle qui ne devait pas être interrompu. Ce cycle est évoqué dans *Mille ans de plaisir* et dans *Miracle* sous la forme bouddhique du *samsara*. Les Nakamoto sont prisonniers d'un cycle de réincarnation auquel ils ne pourront jamais échapper, d'où l'ironie du titre « Mille ans de plaisir » indiquant l'éternel recommencement de ce plaisir éphémère. Dans ce même roman, chaque Nakamoto partage un destin tellement semblable au destin de celui qui l'a précédé que la mère Oryû se demande, par exemple, si Miyoshi n'est pas la *réincarnation* de Hanzô. L'éternel recommencement des plaisirs, des souffrances et de la mort précoce des Nakamoto fonctionne selon cette logique identitaire et se manifeste par ce sang « pur et impur » qu'ils partagent tous. De même, la logique de ressemblance évoquée plus haut renforce l'idée du cycle éternellement recommencé : tous les Nakamoto sont de beaux et forts gaillards à la virilité surhumaine, destinés à vivre une vie de plaisirs et à mourir dans la fleur de l'âge.¹³ Par ailleurs, cette beauté divine des Nakamoto fait allusion au *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu. Le personnage principal de ce récit, le prince Genji, l'un des fils de l'empereur, est décrit comme un homme d'une beauté admirable qui lui vaut une grande popularité chez les demoiselles de la cour en plus d'une réputation de cavalier :

¹³ La malédiction des Nakamoto condamnés à ces « mille ans de plaisir » est une allusion ironique à la prophétie du gitan Melquiades dans *Cent ans de solitude*.

Genji le Radieux¹⁴, ce nom certes en imposait, mais nombreuses déjà étaient les incartades dont le bruit en ternissait l'éclat ; si bien que craignant par-dessus tout que le récit de ses amours, transmis aux générations futures ne lui laissât un nom de légèreté, il cherchait à dissimuler, mais ses secrets eux-mêmes peut-être seraient-ils divulgués, car telle est des hommes la propension à médire. (*Le Dit du Genji*, vol. 1 : 88)

On peut rapprocher la beauté du prince impérial dans le *Dit du Genji* et celle des Nakamoto telle qu'elle est notamment décrite dans le passage suivant de *Mille ans de plaisir* :

Son fils [...] à la physionomie des Nakamoto si proche de cette noblesse aristocratique dont parlaient les conteurs et les prédicateurs qui faisaient la tournée des Ruelles, joignait la beauté de Hanzô et son allure avec cet enfant [...] même sans être femme on en tombait amoureux. (*Mille ans de plaisir* : 18)

L'allusion au *Genji Monogatari* est évidente. Toutefois, Nakagami avait une certaine aversion pour les *monogatari* venant de la culture aristocratique, car le style lui semblait cantonné à l'excès dans le « beau » et le « magnifique ». Le *monogatari* moderne de Nakagami se veut plus dynamique que les histoires de cette noblesse japonaise qui ont depuis longtemps monopolisé les formes littéraires, en particulier le *monogatari* et le *waka* (poésie) (Ishikawa 2011 : 19). Dans une conversation avec Fujii Sadakazu, il a même affirmé que le *Genji* avait une structure d'« anti-*monogatari* » (cité par Zimmerman 2007 : 127).

Contre le style du *Genji* fixé dans le cadre de la beauté aristocratique et qui paraissait trop immobile, l'écriture postmoderne de Nakagami se voulait « en mouvement ». *Mille ans de plaisir* s'inspire de ces belles histoires sur la vie des princes japonais, mais Nakagami y ajoute une dimension de violence et de débauche, avec des passages de sexualité explicite, souvent très vulgaire, de manière à créer une fois de plus un contraste entre le sacré et le

¹⁴ *Hikaru Genji* (光源氏). L'idéogramme *hikari* (光) signifie littéralement « lumière ».

profane. Ce contraste donne un mouvement très dynamique à ce *monogatari* qui ne se situe alors ni dans la beauté ni dans la laideur extrêmes, mais entre les deux. C'est ce que signale aussi le nom « Nakamoto » (中本), qui se traduit littéralement par « centre/origine ». Ce nom évoque l'idée que l'origine des Nakamoto se situe entre le profane et sacré. Le fait que leur sang est à la fois pur et souillé souligne encore cette relation paradoxale.

3.6 UN INTERTEXTE CRITIQUE : LE *SAMSARA* DE MISHIMA YUKIO

Nakagami admirait des auteurs japonais comme Mishima Yukio et Tanizaki Jun'ichirô, car ceux-ci reconnaissaient comme lui l'influence néfaste du système social. Ces auteurs sont décédés avant l'arrivée du postmodernisme, mais Nakagami reconnaissait dans leurs œuvres des affinités avec sa propre pensée. S'il respectait ces auteurs pour leur clairvoyance, en revanche il critiquait leurs méthodes. *Mille ans de plaisir* manifeste une subtile réécriture de ces maîtres. Mais, pour Nakagami, il ne suffisait pas de les réécrire : il fallait les surpasser. Il fallait réussir là où ils avaient échoué en tant que modernisateurs du *monogatari*. Parallèlement, le *monogatari* de Nakagami visait un autre objectif, qui était de réécrire l'histoire des *burakumin* systématiquement effacée par l'État et, ce faisant, valoriser la culture orale dont ils sont porteurs.

La structure cyclique du récit modelée sur la notion de *samsara*, que Nakagami utilise dans *Mille ans de plaisir*, avait déjà inspiré Mishima. On la trouve dans sa quadrilogie *La mer de la fertilité* (*Hôjô no Umi*) dont chaque roman présente une réincarnation du meilleur ami du protagoniste, Honda. Au lieu de se subdiviser en quatre romans comme chez Mishima, *Mille ans de plaisir* comprend six nouvelles. Le choix de six récits pour six protagonistes est intéressant, car ce chiffre renvoie encore à l'idée des six royaumes de la métempsychose. Bien

que Nakagami ait ouvertement revendiqué l'héritage spirituel de Mishima, il lui a reproché d'avoir rompu le cycle de la réincarnation à la fin du dernier roman de sa quadrilogie, *L'Ange en décomposition*, qui est aussi son tout dernier roman puisqu'il s'est suicidé peu après (Zimmerman 2007 : 148). Par cette interruption, on retourne à la réalité : la logique identitaire est rejetée. Ce qui devait être permanent ne l'est soudainement plus. Nakagami reproche à Mishima d'avoir mal compris la dynamique du *monogatari* pour avoir ainsi interrompu le cycle. Car en mettant fin à sa vie, Mishima a indirectement déclaré la mort du *monogatari*. Ce n'est donc pas un hasard si Nakagami a intitulé *Tennin Gosui* (L'Ange en décomposition) le quatrième chapitre de *Mille ans de plaisir* en reprenant celui du quatrième roman de Mishima. Sauf qu'ici, la quatrième histoire de *Mille ans de plaisir* n'est pas la dernière, comme pour sous-entendre une continuation de *La mer de la fertilité*. De cette façon, Nakagami renoue avec le cycle en redonnant vie au conte que Mishima avait interrompu. La logique identitaire est préservée et le *monogatari* reprend son cours.

3.7 ÉVEILLER LES CONSCIENCES PAR UN GLISSEMENT VERNACULAIRE DE LA TRADITION

En dehors des auteurs contemporains japonais ou étrangers qu'il admirait, nous avons vu que Nakagami a été grandement influencé par la tradition littéraire japonaise classique. Son écriture ressemble à un travail de « collage » en ce sens qu'elle rassemble les principaux thèmes de cette tradition. Mais chaque fois que Nakagami reprend un de ces thèmes, il essaie de le porter plus loin : la tradition écrite devient une tradition vernaculaire. De « cent ans de solitude » on glisse vers « mille ans de plaisir », l'empereur devient un paria, l'ange en décomposition est recomposé... On observe chez Nakagami une tendance à inverser radicalement les paradigmes et les archétypes préétablis par les textes dont il se rend tributaire.

En un sens, on peut dire que Nakagami n'écrit pas : il réécrit constamment. En tant que romancier postmoderne, on le trouve toujours en mouvement au lieu d'être fixé en un point défini. Par exemple, Nakagami *retransmet* la tradition à la manière d'un conteur, mais il le fait sur un mode particulier, celui de l'ethnofiction. Il met ainsi en évidence le fait que le récit en train d'être raconté résulte d'un déterminisme particulier, celui du *Hô/Seido* (Zimmerman 2007 : 150). Pour Nakagami, la seule façon d'échapper à ce système est de démontrer à travers ses personnages qu'il est conscient de sa puissance tout en soulignant que les efforts pour s'y soustraire sont vains. Le destin des Nakamoto s'achèvera sans qu'on ne puisse rien y faire. On peut seulement en prendre conscience.

CONCLUSION

Pour conclure cette étude, réexaminons d'abord les grandes lignes de ce qui a été dit précédemment afin de répondre à la question initiale qui était de voir comment, dans l'ensemble constitué par *Mille ans de plaisir* et *Miracle* et à partir d'éléments religieux et folkloriques de la tradition, Nakagami Kenji parvient à dresser un portrait parodique de la condition sociale des *burakumin* tout en promouvant leur culture et en proposant une nouvelle approche stylistique pour transformer les formes littéraires du Japon moderne. Dans le premier chapitre, nous avons essentiellement évoqué la vie de Nakagami Kenji, le contexte historique de son époque ainsi que les combats qu'il a menés activement autour des graves enjeux de la condition des *burakumin*, perçus comme des animaux par la société japonaise. L'objectif de ce chapitre était de comprendre pourquoi et surtout comment Nakagami s'est engagé à valoriser la culture des *burakumin*. Nous avons vu que pour contrer la perception dégradante dont ils sont l'objet et qui les maintient dans des conditions misérables et à l'écart de toute éducation, il fallait s'attaquer à l'idéologie impériale qui amène les Japonais à privilégier l'homogénéité sociale fondée sur une phobie historique de l'extérieur. Cette phobie est ce qui nourrit la discrimination et rejette d'emblée les *burakumin* dans les marges de la société. Nakagami, autodidacte, a réussi à sortir du *buraku* et a choisi de lutter activement contre cette idéologie répressive en essayant de sensibiliser la jeunesse à ce problème. C'est par l'éducation, à la faveur des circonstances de l'immédiat après-guerre, qu'il est parvenu à sortir du ghetto, mais il s'est retrouvé seul pour mener son combat. Impuissant à sauver sa communauté d'origine par le simple poids des mots, il a jugé qu'il fallait impérativement donner aux *burakumin* les outils intellectuels nécessaires pour qu'ils s'affranchissent eux-mêmes des injustices de leur situation. La seule issue est de

briser le tabou qui les entoure en joignant leurs forces et en dénonçant le code répressif qui en est la cause.

Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé les moyens employés par Nakagami dans *Mille ans de plaisir* et dans *Miracle* pour faire ressortir les traits culturels qui caractérisent le milieu du *buraku*. Nous avons décrit les éléments issus de la tradition religieuse et folklorique qui ont permis à Nakagami d'en révéler à la fois les problèmes et les atouts. Les problèmes tiennent d'abord à l'auto-aliénation des *burakumin*, car ceux-ci justifient leur condition par une pensée fataliste reliée à la pratique fidéiste de Shinran. Nakagami parodie cette influence tout en nous exposant à la richesse culturelle du patrimoine religieux et à ses valeurs. Il dénonce le bouddhisme populaire comme un « opium du peuple », mais il met en relief ses valeurs de compassion incarnées dans le personnage central de la mère Oryû, qu'on associe d'emblée à la figure du *bodhisattva* Kannon. Parallèlement, la représentation de phénomènes surnaturels, du moins perçus et interprétés comme tels par les protagonistes des œuvres à l'étude, nous initie aux croyances populaires qui font partie intégrante de la culture orale de la communauté *burakumin*. Le mode du réalisme magique, inspiré de la littérature latino-américaine, révèle une interpénétration synchrétique de l'Histoire et du mythe dans la conscience collective du ghetto. Parce qu'il a déjà servi à légitimer les origines divines de l'empereur, ce syncrétisme permet à Nakagami d'établir un rapprochement littéraire entre le sacré et le profane et de mettre en équation la figure du paria et celle de l'empereur. Cette inversion paradoxale a pour effet de sacraliser le *burakumin* en désacralisant le pouvoir impérial sur lequel repose le code répressif dont les Japonais restent tributaires, même si l'empereur a perdu son pouvoir de droit divin et son importance politique depuis le discours à la nation de l'empereur Hirohito en 1945. En

d'autres termes, l'idéologie impériale qui verrouille la perception des *burakumin* a perdu tout son sens; elle n'a donc plus lieu d'exister.

Dans le dernier chapitre, nous avons vu comment le *monogatari*, traditionnellement ancré dans cette idéologie, sert le projet postmoderne de Nakagami. Celui-ci vise à construire une écriture *authentique* en réaction contre les formes littéraires modernes, occidentalisées. Ce chapitre se concentre moins sur la dimension sociale que sur le projet purement littéraire; celui-ci est néanmoins sous-tendu tout au long des récits par une ethnofiction qui a pour objet de donner corps à l'histoire des *burakumin* en s'appuyant sur la culture orale telle qu'elle a été racontée, transmise à Nakagami par Tabata Ryû. Nous avons souligné que, chez Nakagami, cette tradition vernaculaire d'informations transmises d'une génération à l'autre est essentielle dans la rénovation du *monogatari* qu'il entreprend. Longtemps monopolisée par l'élite sociale, cette forme littéraire est ainsi restituée au peuple japonais. Si ce n'est que dans la société japonaise modernisée, les *burakumin* comptent aujourd'hui parmi les seules communautés qui ont recours à la tradition orale pour se remémorer et expliquer leur passé. Nakagami utilise cette tradition en tant que matériau pour construire un *monogatari* autour des origines et de l'histoire de ce groupe social. Un autre élément important et corrélatif du projet littéraire de Nakagami est qu'il cherche à s'affranchir du code langagier *Hô/Seido*, cette loi/système qui s'apparente à l'idéologie impériale et qui a partiellement transformé la littérature japonaise moderne en un produit issu de l'influence occidentale. Si, pour structurer ses romans, Nakagami reprend les thèmes littéraires utilisés par d'autres romanciers comme Mishima Yukio, c'est avec une visée polémique et dans l'intention de surpasser ces écrivains qui lui servent de modèle.

Tout au long de cette étude, nous avons eu le souci de montrer que le projet littéraire et le projet social de Nakagami Kenji se rejoignent et se soutiennent mutuellement. Dans *Mille ans de plaisir* et *Miracle*, Nakagami a efficacement conjugué la problématique littéraire de son temps avec la situation des *burakumin*. Issu de ce milieu social où il a passé son enfance et son adolescence, il a profondément vécu la condition de cette communauté. En tissant cette expérience dans ses écrits par divers procédés littéraires comme la réécriture vernaculaire du *monogatari* et des inversions ironiques fonctionnant à plusieurs niveaux, Nakagami a voulu ébranler les normes et les conventions sociales du Japon qui maintiennent les *burakumin* dans leur condition d'intouchables. Il aborde des sujets tabous qui les concernent et met en scène une pléthore de débauchés et de criminels. Ce faisant, il court le risque de projeter une image négative des vrais *burakumin*. Mais ces éléments sont fonctionnels, nécessaires à une représentation véridique de la condition sociale des *burakumin*. De cette manière, Nakagami demande aux Japonais d'ouvrir les yeux pour constater ce à quoi la discrimination réduit les *burakumin*. En même temps, cette image profanatrice est efficace du point de vue littéraire, car elle établit un contraste bien défini avec l'idéologie impériale qui, malgré ses fondements sacrés, est responsable de la tendance à l'homogénéité sociale où s'enracine la discrimination. L'ethnofiction révèle pour sa part l'immense richesse culturelle, religieuse, folklorique et patrimoniale dont les *burakumin* sont les gardiens. Cette richesse exposée avec brio devrait avoir préséance sur le caractère négatif des *burakumin* qui, pour la plupart, mènent une vie de criminels non pas par choix, mais par contrainte. Une contrainte que ces derniers justifient avec fatalisme en se retranchant derrière la religion, ce qui reconduit indéfiniment leur aliénation. D'où l'intérêt de les réhabiliter socialement en améliorant leur niveau d'éducation et en valorisant leur culture. Malheureusement, les *burakumin* demeurent à ce jour tout aussi

ostracisés à cause d'une idéologie qui n'a pourtant plus aucun sens dans le Japon moderne. Le sujet reste méconnu à l'extérieur du Japon. Il a fallu le terrible accident de Fukushima pour attirer l'attention des médias sur les *burakumin*, car ce sont eux qu'on a chargé de nettoyer les installations et les terrains irradiés.

Pour montrer autour de quoi s'articule la valorisation des *burakumin*, cette étude s'est essentiellement attachée à préciser, à partir d'exemples significatifs, les thèmes bouddhiques et les éléments folkloriques mobilisés dans les récits de Nakagami. Le but était d'en comprendre le fonctionnement argumentatif sous-jacent. Toutefois, le bouddhisme est si présent dans les écrits de Nakagami qu'il peut être analysé indépendamment du contexte sociologique des *burakumin*. À partir des exemples sélectionnés parmi tous ceux qui abondent à travers les récits, nous voulions ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse textuelle, notamment sur le rôle particulier que jouent les notions bouddhiques comme la métempsychose ou le *raigô* (l'apparition d'Amida et de ses *bodhisattva* au moment du décès) dans la narration de *Miracle*. Au terme de cette étude, nous espérons avoir suscité l'intérêt du lecteur pour l'œuvre de Nakagami Kenji et de l'avoir également sensibilisé aux grandes orientations du combat que cet écrivain a mené en faveur de la tradition et de l'émancipation des *burakumin*.

BIBLIOGRAPHIE

- ANESAKI, Masaharu (1963). *History of Japanese Religion*. Tokyo : Charles E. Tuttle.
- BARTHES, Roland (1978). *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil.
- BERQUE, Augustin (1980). *Vivre l'espace japonais*. Paris : Presses Universitaires de France.
- (1976). *Le Japon : gestion de l'espace et changement social*. Paris : Flammarion.
- BONNEFOY, Yves (1981). *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde*. Paris : Flammarion.
- BOWRING, Richard (2004). *Murasaki Shikibu. The Tale of Genji*. Cambridge : University of Cambridge Press.
- CALVET, Robert (2003). *Les Japonais* (2^e édition). Paris : Armand Colin.
- CORNU, Philippe (2001). *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*. Paris : Seuil.
- CORNYETZ, Nina (1999). *Dangerous Women, Deadly Words: Phallic Fantasy and Modernity in Three Japanese Writers*. Stanford : Stanford University Press.
- DOBBINS, James C. (1989). *Jôdo Shinshû : Shin Buddhism in Medieval Japan*. Indiana : Indiana University Press.
- FIELD, Norma (1983). *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Princeton : Princeton University Press.
- GHIGLIONE, Anna (2009). *L'Expérience religieuse en Chine*. Montréal : Médiaspaul.
- GORAI, Shigeru (1965). *Koya hijiri*. Tôkyô : Kadokawa Shoten.
- HAROOTUNIAN, Harry (2000). *Overcome by Modernity : History, Culture, and Community in Interwar Japan*. Princeton : Princeton University Press.
- ISHIKAWA, Machiko (2011). *Nakagami Kenji's "Writing Back to the Centre" through the Subaltern Narrative : Reading the Hidden Outcast Voice in "Misaki" and Karekinada*. Sydney : The Japan foundation.
- KATÔ, Shuichi (2009). *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris : CNRS Éditions.
- MCKNIGHT, Anne (2011) *Nakagami, Japan : Buraku and the Writing of Ethnicity*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- MEERMAN, Jacob (2003). « The mobility of Japan's Burakumin : militant advocacy and government response ». William Darity & Ashwini Deshpande (eds.). *Boundaries of Clan and Color*. London & New York : Routledge.

- MISHIMA, Yukio (1988). *La mer de la fertilité : Neige de printemps, Chevaux échappés, Le temple de l'aube, L'ange en décomposition*. Paris : Gallimard.
- MONNET, Livia (1996). « Ghostly women, displaced femininities and male family romances : Violence, gender and sexuality in two texts by Nakagami Kenji : Part 1 ». *Japan Forum*, 8:1, 13-34.
- MORRIS, Mark (2005). « Narrative evasions in the work of Nakagami Kenji ». Stephen M. Hart & Wen-Chin Ouyang (eds.), *A Companion to Magical Realism*. Rochester, NY : Tamesis.
- MURASAKI, Shikibu (2007). *Le Dit du Genji*, vol. 1. Tr. René Sieffert. Paris : Diane de Selliers.
- NAKAGAMI, Kenji (2004). *Miracle*. Tr. Jacques Lévy. Paris : Éditions Philippe Picquier.
- (1988). *Mille ans de plaisir*. Tr. Kan Miyabayashi et Véronique Perrin. Paris : Fayard.
- (1976). *Le Cap*. Tr. Jacques Lévy. Paris : Éditions Philippe Picquier.
- RENONDEAU, G. (1965). *Le bouddhisme japonais. Textes fondamentaux*. Paris : Albin Michel.
- SMOLARZ, Bruno (18/01/2011). « De l'individualisme des Japonais ». *Les cahiers de psychologie politique* [En ligne], n° 18. URL : <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1758> (Visité le 1er août 2012).
- SORMAN, Guy (1989). *Les vrais penseurs de notre temps*. Paris : Fayard.
- SOUBROUILLARD, Régis (2011). « Le Japon : les intouchables de Fukushima ». http://www.marianne2.fr/Japon-les-intouchables-de-Fukushima_a205023.html. (Visité le 1er août 2012).
- THELLE, Anne-Hellen (2010). *Negotiating Identity : Nakagami Kenji's Kiseki and the Power of the Tale*. Munich: Iudicium.
- WOODS, L. SHELTON (2002). *Vietnam : A Global Studies Handbook*. Santa-Barbara : ABC-Clío.
- YANAGITA, Kunio (1910). *The Legends of Tono*. Tr. Ronald A. Morse. Tôkyô: Japan Foundation.
- ZIMMERMAN, Eve (2007). *Out of the Alleyway : Nakagami Kenji and the Poetics of Outcast Fiction*. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, coll. « East Asian Monographs ».